



Emanuel Overbeeke

NEDERLAND  
EN BEETHOVEN

UITGEVERIJ PROMINENT

# NEDERLAND EN BEETHOVEN

Emanuel Overbeeke

NEDERLAND  
EN BEETHOVEN

UITGEVERIJ PROMINENT

Emanuel Overbeeke: *Nederland en Beethove*, is een uitgave van uitgeverij PROMINENT te Baarn.

Voor meer informatie: [www.uitgeverijprominent.nl](http://www.uitgeverijprominent.nl)

Omslag: portret van Beethoven, gemaakt door Paul Kamphuis in 2010. Ware grootte van het volledige portret 120 bij 130 cm.

Foto auteur op achterflap: Iemy Bulthuis

De publicatie van dit boek is mogelijk dankzij bijdragen van donateurs aan een crowdfundingactie via [www.voordekunst.nl](http://www.voordekunst.nl). Dank aan alle donateurs.

© 2020, Emanuel Overbeeke

ISBN 978-94-92395-34-4

# Inhoud

Voorwoord	6
Inleiding	8
0. Opmaat (1783)	10
1. Den geweldigen beheerscher der toonen (1800-1827)	14
2. Natuurlijk de zoveelste van Beethoven (1827-1848)	40
3. Vrijwel volledige consolidatie (1848-1870)	78
4. Verandering en vergroting (1870-1920)	109
5. Beschaafde barsten (1920-1970)	149
A. HET INTERBELLUM	149
B. DE TWEEDE WERELDOORLOG	178
C. DE WEDEROPBOUW	196
6. Een onburgerlijke Beethoven? (1970-2020)	245
Discografie	297
Geraadpleegde literatuur	314
Noten	329
Registers	362

## Voorwoord

Beethoven is veel meer dan alleen een zeer goede componist. Omdat zijn muziek uitzonderlijk goed is, wilden velen hem voor hun karretje spannen met als gevolg dat de Beethoven-receptie in Nederland, net als in andere landen, een spiegel kon worden van de natie; vanaf het moment dat zijn muziek hier in beeld kwam (kort na 1800) tot op de dag van vandaag. Nederland veranderde in die jaren en onze omgang met Beethoven veranderde mee. Daarmee is niet gezegd dat er altijd een duidelijke relatie heeft bestaan tussen die omgang en de overige gebeurtenissen in Nederland. Het muziekleven, zoals zoveel sectoren in de samenleving, heeft een eigen dynamiek die zich soms weinig aantrekt van wat zich daarbuiten afspeelt. De macht van de conventie en de sensatie van de kracht van superieure muziek zijn vaak te sterk om zich van de wijs te laten brengen door elementen van buitenaf. Receptiegeschiedenis is een permanente wisselwerking tussen context en iemands werk en persoon dan wel nalatenschap. Vulgair sociaal determinisme is even kortzichtig als volstreekte esthetische autonomie.

Omdat verschillende mensen in verschillende perioden om verschillende redenen iets met Beethoven hadden, komen in dit boek vele zaken en figuren ter sprake, echter alleen voor zover ze raken aan Beethoven. Over al deze kwesties en personen valt ook veel te vertellen los van Beethoven (en bij veel onderwerpen is dat inmiddels gebeurd), maar hier beperk ik mij tot hun relatie met de componist. Het nadeel hiervan kan zijn een onvolledig en vertekend beeld van deze personen en onderwerpen. (Voor een uitvoeriger en genuanceerdere beschrijving verwijs ik graag naar de publicaties, bestaand of gedroomd, geheel gewijd aan deze personen en

onderwerpen.) Het voordeel van mijn aanpak is hoop ik dat duidelijk wordt hoezeer Beethoven vanaf het moment dat zijn muziek in Nederland bekend raakte een belangrijke factor in de Nederlandse cultuur werd en dat tot op de dag van vandaag is gebleven. Van weinig andere figuren, zeker uit het muzikaleven, kan dit ook gezegd worden.

Omdat het onderwerp van dit boek zeer breed is, heb ik vele bronnen van allerlei aard geraadpleegd. Daarbij kreeg ik steun van diverse personen. Graag bedank ik iedereen die mij attent maakte op relevante publicaties, illustraties, opnamen en archieven en/of een of meer hoofdstukken las in een eerdere versie: Niels Bokhove, Geert Buelens, Rob Delvinge, Johan Giskes, Joyce Kiliaan, Olga de Kort, Niek Nelissen, Wessel Reinink, Clemens Romijn, Marleen van der Wurff, Jos van der Zanden, Albert van der Zeijden en *last but not least* Wim Hazeu die mij voorstelde het boek te schrijven.

Emanuel Overbeeke

# Inleiding

## Over de vrijwel geheel afwezige hoofdpersoon van dit boek

Ludwig van Beethoven wordt geboren in Bonn in december 1770 in een muzikaal nest. Al vroeg blijkt zijn grote muzikale begaafdheid. Hij speelt klavier en componeert, aanvankelijk vooral voor dat instrument. Als twaalfjarige komt hij in dienst van de keurvorst in Bonn en in 1787 bezoekt hij in Wenen de door hem zeer bewonderde Mozart. Met zijn faam groeien ook zijn koppigheid en eigenzinnigheid. Zijn muziek is altijd krachtig, verrassend en *richtungsvoll*, zelden eenduidig en onproblematisch en oogst zowel bewondering als verwondering.

Begin jaren negentig vertrekt Beethoven naar Wenen waar hij tot zijn dood blijft wonen en waar hij succes hoopt te hebben als pianist en componist. Die hoop komt uit, zeker tot 1815. Hoewel hij geschoold is in de stijl van Mozart en in Wenen korte tijd les heeft van Haydn, wordt zijn muzikale persoonlijkheid steeds duidelijker en opvallender. In zijn eerste Weense jaren (tot 1800) concentreert hij zich vooral op instrumentale muziek voor de burgerij en de aristocratie. Daar in Wenen leven ook de dames die hij lesgeeft en op wie hij snel verliefd wordt, en de aristocraten die zijn werk willen drukken en hem zo een inkomen kunnen verschaffen. In deze zogeheten 'vroege periode' (tot circa opus 26) schrijft hij onder meer veel sonates en variaties voor piano, de eerste twee symfonieën en pianoconcerten, de strijkkwartetten opus 18, het Septet en het Pianokwintet.

Rond 1800 manifesteert zich bij hem het begin van doofheid. Beethoven gaat na de eerste schok niet bij de pakken neerzitten en componeert werken waarin zijn eigenzinnigheid, vermengd



met strijdlust, steeds dominanter wordt. In deze tweede creatieve fase, zijn zogeheten ‘middenperiode’ (tot 1815, circa opus 95), componeert hij veel omvangrijke en ambitieuze stukken. Enkele werken uit deze jaren zijn de Derde tot en met Achtste symfonie, het Derde, Vierde en Vijfde pianoconcert, de pianosonates Sturm, Waldstein en Appassionata en het Vioolconcert. Zijn toenemende doofheid maakt optredens steeds lastiger en versterkt zijn sociale onhandigheid.

Rond 1815 (Beethoven is inmiddels ook een internationale beroemdheid) raakt zijn muziek in Wenen enigszins uit de mode en de gratie. Ook wordt hij ziek. Eenmaal gedeeltelijk genezen (terwijl de doofheid blijft) begint zijn derde ‘late’ fase (vanaf ongeveer opus 98), waarin hij nog eigenzinniger omgaat met de stijl waarin hij is grootgebracht. Uit deze jaren stammen onder meer de late pianosonates, late strijkkwartetten, Diabelli-varianties, *Missa solennis* en de Negende symfonie. De componist Beethoven wordt in deze jaren meer gerespecteerd dan begrepen; hij is volstrekt doof en grotendeels mensenschuw. Na een lang ziekbed overlijdt hij in Wenen op 26 maart 1827. Bij zijn begrafenis zijn duizenden mensen aanwezig.

Dit boek gaat bijna helemaal over zijn tweede leven in Nederland.

## 0. Opmaat (1783)

Deze geschiedenis begint met een ongemakkelijk hoofdstuk: het bezoek van Beethoven aan Den Haag en Rotterdam in november 1783. Bij een bezoek van een buitenlandse beroemdheid aan de polder denkt men aan rode lopers, interviews, recensies en massa's enthousiastelingen. Bij Beethoven ging het anders. Voor Nederland was hij niet meer dan een twaalfjarig wonderkind, minder bekend dan Mozart die ruim vijftien jaar eerder die als negenjarige hier vele maanden verbleef. Nederland werd in de tweede helft van de achttiende eeuw regelmatig bezocht door buitenlandse artiesten en wonderkinderen die, omdat zij lang niet altijd sporen nalieten, soms de bijnaam 'trekvogels' kregen.<sup>1</sup> Aan het hof van stadhouder Willem V traden ook op Carl Stamitz, Johann Ladislaus Dussek en Johann Nepomuk Hummel.<sup>2</sup> Ook het feit dat Beethoven uit het huidige Duitsland kwam (hij was geboren in 1770 in Bonn) maakte hem niet uniek. Meer Duitse musici kwamen naar Nederland, onder wie Beethovens grootvader in 1747, en sommigen bleven hier, onder andere Christian Friedrich Ruppe en Christian Ernst Graf.

Over het bezoek van Beethoven is niet zoveel bekend. Zo weten we niet zeker van wie het initiatief uitging. Beethoven was destijds in dienst van de keurvorst in Bonn en het hof in Bonn had contacten met het hof in Den Haag. Beethovens leraar Neefe verklaarde in maart 1783 in Cramer's *Magazin der Musik* over zijn leerling: 'Hij zal vast en zeker een tweede Wolfgang Amadeus Mozart worden wanneer hij op dezelfde weg doorgaat als hij is begonnen.'<sup>3</sup> 'Dit jonge genie verdient ondersteuning, zodat hij kan reizen.'<sup>4</sup>

Een ander motief voor het reizen lag in de familiesfeer. De Beethovens hadden een musicus in huis, Franz Rovantini die onverwacht overleed in september 1781. De moeder van Beethoven schreef hierover een brief aan het nichtje van de musicus die in Rotterdam woonde. Het nichtje kwam naar Bonn en nodigde de Beethovens uit voor een tegenbezoek. Beethovens biograaf Thayer nam aan dat dit tegenbezoek plaatsvond eind 1781, vrij kort na het overlijden van Rovantini, totdat de musicoloog Luc van Hasselt in 1965 in het archief van het Koninklijk Huis een rekening ontdekte, gedateerd 26 november 1783, met daarin aangegeven het bedrag dat Beethoven ontving voor zijn optreden in Den Haag aan het hof van stadhouder Willem V drie dagen eerder.

We weten niet zeker wat Beethoven in Den Haag gespeeld heeft, wel wat hij op dat moment gecomponeerd had – onder andere Variaties voor klavecimbel op een mars van Dressler (WoO 63), het lied *Schilderung eines Mädchens* (WoO 107) plus de drie *Kurfürstensonaten* (WoO 47) – en het is zeer wel mogelijk dat hij een of meer van deze werken gespeeld heeft – de sonates verschenen een maand voordat de componist in Den Haag zou optreden.<sup>5</sup> Of hij ook muziek van anderen speelde, is niet bekend. Uit andere bronnen weten we dat hij al als kind vertrouwd was met Bachs *Das wohltemperierte Klavier*.

Helaas weten we evenmin wat men in Nederland van het optreden vond – reacties zijn niet bekend. Na zijn bezoek aan Den Haag trad hij op in Rotterdam, vermoedelijk in een rijkeluiswoning die dermate groot was dat de ontvangstzaal kon dienen als concertzaal. Veel kamermuziekuitvoeringen in Nederland vonden plaats op zo'n podium; van een regulier concertleven met grote en kleine zalen als in onze tijd was destijds nog geen sprake.<sup>6</sup>

Door de ontdekte rekening weten we wel hoeveel Beethoven voor zijn optreden in Den Haag betaald kreeg: 63 dukaten – naar omstandigheden een zeer behoorlijk bedrag – en wellicht ook een cadeau in natura. Dat betekent dat Beethoven aanzienlijk beter werd gehonoreerd dan de andere musici die eveneens op die dag

Rekening voor zijn Doorlugtigste  
 Hoogheit den 23. Novemb: 1783 Wegens  
 Gaasfisterde. Musik. Jan. Hoop.

Mr. Beethoven. Forte piano. 12	63
Mr. Aarmitz. Alto. Viola.	15
Makker be	>
Gautier	>
Teniers	>
Goring	>
Schacke	>
Spange berg	>
Spandan	>
Spandan	>
Hencke	>
Lust	3
Totaal betaling volgens order van E. Hoop	
	143

J. W. van Nieuwen

Volgdaan den 26<sup>e</sup> November 1783

Willem Keller

De nota voor Beethovens optreden aan het hof van stadhouder Willem V (Jos van der Zanden: Beethoven, nieuwe onthullingen. Haarlem: Uitgeversmaatschappij Holland, 1993).

aan het hof optraden; op grond van de hoogte van het bedrag vermoedt Jos van der Zanden dat Beethoven was uitgenodigd door het hof. Niettemin was Beethoven zeer ontevreden over het bedrag en zou direct na zijn terugkeer uit Nederland hebben verklaard: ‘Die Hollanders zijn echte duitendieven, ze hebben daar alleen maar oog voor geld. Mij zien ze daar niet meer.’<sup>7</sup> Dat harde oordeel over Nederlanders maakte hem niet uniek: Beethoven vertolkte een wijdverbreid sentiment onder buitenlanders. Luc van Hasselt omschreef Beethovens reactie als ‘pubertäre Undankbarkeit’,<sup>8</sup> maar daartegen pleit dat Beethoven ook als volwassen man er niet vies van was om groepen met clichés te typeren, al was dat niet altijd slecht bedoeld.

Strikt gesproken hoort dit hoofdstuk niet in dit boek. We weten immers niet wat Nederland van Beethoven vond, wel wat Beethoven van ons land vond. Die mening was de voorbode van het karakter en de kunst die ons meer dan twee eeuwen zouden bezighouden.

# 1. Den geweldigen beheerscher der toonen (1800-1827)

Na dit bezoek ging de ontwikkeling van Beethoven snel: hij had (vermoedelijk) in februari-maart 1787 in Wenen een ontmoeting met Wolfgang Amadeus Mozart en kreeg in 1790 het verzoek een compositie te schrijven ter nagedachtenis van de Habsburgse keizer. Het stuk dat Beethoven afleverde, *Cantate op de dood van keizer Joseph II*, bleek voor de betrokkenen te moeilijk en te modern. De eerste uitvoering ervan vond pas plaats na Beethovens dood, toen men in het werk de eigenzinnige persoonlijkheid in de kiem herkende en waardeerde.

Begin jaren negentig vertrok Beethoven van Bonn naar Wenen. Zijn toehoorders aldaar, voornamelijk adellijke lieden, vonden hem weliswaar soms ongemanierd en onconventioneel, maar ook fascinerend. Bovendien prikkelde hij zijn toehoorders door van hen een intense concentratie te verlangen: muziek is geen divertissement, maar ernst. Piano's waren onder zijn handen hun bestaan niet zeker en ook toehoorders moesten tegen een stootje kunnen. Hoe belangrijk de adel voor hem ook was, hij keek in wezen op deze toehoorders neer, want zij waren 'slechts' adellijk door geboorte, hij echter door talent en kwaliteit. Hoewel het soms lastig is zijn muziek aan de man (en de vrouw) te brengen, kan hij tot aan 1804 een groot aantal van zijn composities uitgegeven krijgen, naast zijn opus 1-35, 39, 40, 43, 46, 48, 51, 66, 103 ook werken zonder opusnummer, waaronder WoO (Werk ohne Opuszahl) 7, 8, 10, 14, 15, 40, 45, 46, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 121, 123 en 125.

Wat hiervan doordrong tot Nederland voor 1804, het jaar

waarin hij in bewaard gebleven documenten voor het eerst wordt genoemd, is niet te zeggen. In de voorafgaande jaren had ook Nederland niet stilgezeten. De meeste belangstelling ging uit naar de Franse muziek. Het Frans, niet het Nederlands, was de *lingua franca* van de adellijke cultuur en Den Haag en Wenen kenden een opera die zowel in naam als in repertoire zich graag op Frankrijk oriënteerde. Daarin kwam verandering door de Franse bezetting van Nederland, zeker die in de jaren van koning Lodewijk Napoleon (1806-1810) en die in de drie jaar daaropvolgend tot aan het Congres van Wenen. Er groeide een afkeer van de Franse cultuur in Nederland die nog lang zou doorwerken.<sup>9</sup>

### **Beethoven op de podia**

De oudste berichten over Beethovens muziek in Nederland zijn te vinden in de concertprogramma's. De aankondigingen ervan (helemaal nog niet de recensies) verschijnen in kranten. Deze bronnen zijn belangrijk omdat van veel concertzalen programma's niet of maar gedeeltelijk bewaard zijn gebleven. Muziektijdschriften kende ons land nog amper; het eerste blad in deze periode, *Amphion, een tijdschrift voor vrienden en beoefenaars der toonkunst*, verscheen pas in 1818 en hield op te bestaan in 1822.<sup>10</sup>

Het voor zover bekend eerste Nederlandse bericht over Beethoven dateert van dinsdag 20 maart 1804 en staat in de *Groninger Courant*. De krant kondigt de uitvoering aan in de 'Ordinaire CONCERT ZAAL' van 'Grote en nieuwe Simphonie van Beethoven'. Vermoedelijk handelt het om de Tweede symfonie, op dat moment Beethovens meest recent uitgegeven symfonie – de Derde was al wel gecomponeerd, maar nog niet uitgegeven.<sup>11</sup>

Het programma<sup>12</sup> met verder composities van Stumpf (Concert voor klarinet), Wranitzky (Rondo), Winter (Overture), Viotti (Concert voor viool) en Otto (Variaties voor twee klarinetten) is typerend voor veel concerten die destijds genoemd worden in kranten. Korte werken domineerden en lange, meerdelige klonken vaak incompleet. Op 4 maart 1839 schreef de *Utrechtsche Courant* zich te

# AMPHION,

EEN TIJDSCHRIFT

VOOR

VRIËNDEN

EN

BEOEFENAARS

DER

## TOONKUNST.

Tweede Jaargang.



TE GRONINGEN, BIJ  
W. VAN BOEKEREN.

1819.

*2011*

*Titelpagina van het tijdschrift Amphion.*



verheugen op het komende ‘Muzijkfeest’ in de stad, want ‘zeer zelden vindt men de gelegenheid, om de *voortreffelijke grootere werken* van groote meesters *in hun geheel te hooren.*’ Die constatering was toen al decennia juist en zou nog decennia juist blijven.

Een bericht in de *Haagsche Courant* van ‘Maandag den 15den van Louwmaand’ [januari] 1810 spreekt van een ‘Grand Concerto sur le Piano-Forte, composé du célèbre Beethoven’. Beethoven is de enige componist in het programmaoverzicht met een kwalificatie – en ook nog een zeer positieve. ‘Den Haag’ spreekt Frans, uit gevoel voor status (ook na de val van Napoleon) en uit respect voor de macht.

Terwijl sommige componisten slechts incidenteel opduiken, is Beethoven een veelvuldig terugkerende figuur, van 1804 tot aan zijn dood. Behalve uitvoeringen kwamen er uitgaven. De *Amsterdamsche Courant* van 3 januari 1805 meldt dat deze ‘Grote en nieuwe Simphonie van Beethoven’ (waarschijnlijk de Tweede) in druk is verschenen en verkrijgbaar is bij het *Grand Magasin de Musique dans le Kalverstraat*.

Niet bekend is hoe de symfonieën klonken, wel hoe ze geprogrammeerd werden. Programma’s waren voor hedendaagse begrippen lange lappendekens van stukken in uiteenlopende bezettingen. Het Groningse concert is representatief voor veel programma’s in Nederland in deze periode. Beethovens beroemdste concert, dat van 22 december 1808 in Wenen met op één avond de Vijfde symfonie, de aria *Ab! perfido*, een hymne op Latijnse tekst, het Vierde pianoconcert en na de pauze de Zesde symfonie, een tweede hymne, de Fantasie voor pianosolo en de Koorfantasie, is exceptioneel in die zin dat geen enkele componist zoveel nieuwe muziek op één programma presenteerde.

Op de programma’s prijken veel meer composities dan tegenwoordig. De meeste componisten waren tijdgenoten of hooguit één of twee generaties oud (verder terug dan Mozart ging men niet). Belangstelling voor en kennis van de muziekgeschiedenis waren beperkt tot een zeer kleine kring van specialisten en zeker

niet doorgedrongen tot het grote publiek. De stelling van Marita Mathijssen in haar boek *Historiezucht*, dat in Nederland de interesse voor (de eigen) geschiedenis pas goed op gang komt in de negentiende eeuw, illustreert zij helaas niet met voorbeelden uit het muziekleven, maar gaat ook op voor dat terrein.

De thans gangbare bijnamen voor de symfonieën komt men vóór 1827 zelden tegen, het nummer of de toonsoort soms wel. Namen van musici ontbreken meestal in de aankondigingen, wellicht omdat veel podia over eigen gezelschappen beschikten die bestonden uit professionals en goede amateurs, wat uiteraard gevolgen had voor het niveau en het repertoire. Veel gespeelde werken waren kort, niet al te veeleisend en vaak van een populair karakter. Een programma meldt nadrukkelijk dat de pianist ‘de zwaarste stukken voor de pianoforte’ zal spelen, wat aangeeft, dat dit repertoire ongebruikelijk was. Een eerste voorbeeld is onderstaand programma, aangekondigd in de *ROTTERDAMSCHÉ COURANT* van 28 maart 1822.

‘GROOT CONCERT VOCAAL en INSTRUMENTAAL, hetwelk gegeven zal worden door de gezamenlijke TOONKUNSTENAARS dezer *STAD*, geassisteerd door de voornaamste *Liefhebbers*, ten behoeve der genen, die door den Brand van den 15 Maart ongelukkig zijn geworden, in de Lutherse KERK, op HEDEN den 28 Maart 1822.

## P R O G R A M M A

### EERSTE DEEL

1. Groote Sinfonie van *L. van Beethoven*. 2. Concert voor de Clarinet, uitgevoerd door den heer *Rooms*. 3. Aria, gezongen door den heer *Genneroise*. 4. Sinfonie-Concertante voor twee Violen, uitgevoerd door de heren *Bon* en *Tours*.

### TWEEDE DEEL

1. Overture van de Opera *Joseph*, van *Mébul*. 2. Solo voor de Fluit, uitgevoerd door den heer *Dahmen*. 3. Aria, gezongen door den heer

*Genneroise*. 4. Concert voor de Horen, uitgevoerd door den heer *Hutschenruyter jr.* 5. Overture van de Tooverfluit, van Mozart.'

Een tweede voorbeeld is dit programma uit de *Opregte Zaterdagsche HAARLEMSCHE COURANT* van 6 april van hetzelfde jaar.

'G.W. Deykman, publiceert, dat hij op *LAND-* en *IFZICHTS-GROND*, aan den Hoogend, buiten de Haarlemmerpoort, te Amsterdam, heeft doen daarstellen een toe een ORCHEST ingerigt *GEBOUW* voorstellende *den Tempel van Apollo*, aan hetwelk de kunst het hare heeft toegebracht, om hetzelfde grootsch te prijken, en dat hij op Maandag den 8 April 1822, en vervolgens alle Zondagen, 's namiddags van 5 tot 10, in dezen prachtige Tempel, door zijn gerenommeerd Orchest, onder meer ander fraai Muziek, de volgende [stukken] zal doen uitvoeren, als: *Pot pourri*, uit *Tancred*, gerangeerd door *Kuffner*, *Simphonie* van *Beethoven*, Concert van *Berbiguier*, voor den fluit uitgevoerd door de Heer *W. van Ollesen Jr.*, het *Jagtkoor* uit de jaargetijden van Haydn, gerangeerd voor Orchest, door *C. van den Finck* enz.'

Een derde voorbeeld komt uit de *UTRECHTSCHE COURANT* van 1 februari 1822.

'PROGRAMMA van het Stads-Concert, hetwelk gegeven zal worden op MORGEN Zaterdag den 2. Februarij 1822

De Heer Violist *KLEINE*, door eene ongesteldheid verhinderd zijnde, is in de onmogelijkheid gesteld aan deszelfs engagement te voldoen en dit Concert bij te wonen.

1. *Simphonie* van *Beethoven*

Clarinet-Concert van *Goepfert*, door den Heer van *DAM*.

Overture des deux Aveugles van *Méhul*.

2. *Simphonie* van *Haijdn*.

Pot pourri van *Warstadt* voor de fagot, door den Heer *Beck*.

Overture van de *Lodoïska* van *Cherubini*.'

Zet men alle bewaard gebleven programma's op een rijtje, dan blijkt dat tussen 1815 en 1827 buiten Amsterdam<sup>13</sup> de volgende werken van Beethoven zijn uitgevoerd (bij diverse concerten kan men de uitvoeringsdatum ongeveer bepalen op basis van berichten in kranten):

Een ouverture, niet nader aangeduid

‘ZESDE CONCERT DILIGENTIA, Woensdag, den 15  
Februarij 1826’<sup>14</sup>

‘VIJFDE CONCERT DILIGENTIA, Woensdag, den 24  
Januarij 1827’<sup>15</sup>

Ouverture *Coriolan*

‘achtste en laatste CONCERT DILIGENTIA, *Woensdag,  
den 17 Maart 1824*’<sup>16</sup>

Ouverture tot *Fidelio*

‘EERSTE CONCERT DILIGENTIA, op Woensdag, den  
1 December 1824’<sup>17</sup>

Ouverture *Die Ruïnen von Athen*

*Journal de la Province de Limbourg*, 12 mei 1824

Een symfonie, niet nader aangeduid diverse malen

Symfonie nr. 4

‘DERDE CONCERT DILIGENTIA, den 12 Januarij  
1825’<sup>18</sup>

Symfonie nr. 5, soms aangeduid als ‘Sinfonie in c mol’

‡ *Gravenbaagsche Courant*, 3 december 1823

‡ *Gravenbaagsche Courant*, 24 januari 1825

‘VIERDE CONCERT DILIGENTIA, Woensdag den 26  
Januarij 1825’

‘ACHTSTE CONCERT DILIGENTIA, Op 7 maart  
1827’<sup>19</sup>

Symfonie nr. 6, aangeduid als ‘de groote Herdersymphonie’

‡ *Gravenbaagsche Courant*, 16 Januarij 1826

Symfonie nr. 7, soms aangeduid als ‘Symphonie in A’

‡ *Gravenbaagsche Courant*, 16 april 1823

‘ZESDE CONCERT DILIGENTIA, Woensdag, den 18  
Februarij 1824’<sup>20</sup>

‘EERSTE CONCERT DILIGENTIA, Woensdag den 22  
November’<sup>21</sup>

‘Concert voor de fortepiano’, niet nader aangeduid

’s *Gravenhaagsche Courant*, 17 maart 1824

‘Een groot quintet’, onbekend of dit het Pianokwintet op. 16 of een  
van de twee strijkkwintetten is

’s *Gravenhaagsche Courant*, 13 februari 1826

‘Quartet voor de Forte-piano, Viola, Alt en Violoncel’, niet nader  
aangeduid

*Utrechtsche Courant*, 30 december 1825

‘Sonate pour le forte-piano, avec accompagnement de violoncello’,  
niet nader aangeduid

’s *Gravenhaagsche Courant*, 12 september 1825

‘de zwaarste stukken voor de forte-piano’, niet nader aangeduid

*Utrechtsche Courant*, 24 oktober 1825

Muziek die te maken heeft met de jacht, niet nader gepreciseerd in  
het ‘Theatre Royal’ te Den Haag

’s *Gravenhaagsche Courant*, 6 oktober 1826

*Leydsche Courant*, 6 december 1826

*Nederlandsche Staats-Courant*, 17 februari en 30 maart 1827

Adelaide

*Utrechtse Courant*, 16 februari 1822

Dit overzicht van de werken van Beethoven is langer dan dat van  
elke andere tijdgenoot. Het patroon dat Beethovens muziek in de  
periode 1804-1827 op de podia een veelvuldig terugkerende ver-  
schijning is terwijl de overige componisten aanzienlijk minder vaak  
te horen zijn, is na de nederlaag van Napoleon sterker dan ervoor.

Kijkend naar het repertoire is er voornamelijk aandacht voor  
Beethovens composities uit wat sinds 1852 zijn ‘middenperiode’ heet.  
De symfonieën Vijf, Zes en Zeven zijn meer in trek dan de vroegere  
en de latere. Van de vroegere meldt *Amphion* een enkele uitvoering

van de Eerste, niet van de Tweede. De Negende is tijdens Beethovens leven niet in Nederland uitgevoerd. Dat ouvertures veelvuldig klonken, verbaast niet, gezien de voorliefde voor relatief korte en eendelige stukken. Dat laatste had ook tot gevolg dat de uitvoering van een meerdelige symfonie verspreid werd over één concert – met het eerste deel aan het begin en het laatste als finale. Vaak klonk een meerdelig werk niet compleet. Waarom kamermuziek vrijwel ontbreekt, is mij onduidelijk. Werd het wel gespeeld maar ontbreken de programmegegevens of speelde en hoorde men liever stukken voor grotere bezetting? De uitvoering van het lied *Adelaide* is een vooruitzicht naar de romantiek waarin het lied zeer populair was.

Uit deze keuze spreekt een duidelijke voorkeur van de programmeurs. De werken geschreven na 1815 waren vrijwel afwezig. Kon men zich vóór 1827 nog beroepen op onbekendheid, daarna was de stijl het belangrijkste argument (meer hierover in het volgende hoofdstuk). De stukken ontstaan vóór 1800 waren wel bekend, maar werden evenmin gespeeld – althans, in het openbaar; wat in de privésfeer klonk is niet bekend. De muzikale redenen hiervoor werden vooral duidelijk na Beethovens dood. Een praktische reden, die vóór 1827 een grotere rol speelde dan daarna, was de moeilijkheidsgraad van de stukken. Beethoven trok zich niets aan van het niveau van zijn vertolkers, schreef wat hij wilde en de musici hadden het er maar mee te doen. Beethoven leefde in een periode waarin sommige componisten de grenzen van het speelbare resoluut verlegden en veel luisteraars en musici daar grote moeite mee hadden. De koorpartijen in zijn *Missa solemnis* en de Negende symfonie zijn soms zeer onhandig geschreven<sup>22</sup> en Beethovens Variaties op een wals van Diabelli zijn aanzienlijk complexer en veeleisender dan de variaties die andere, populaire componisten in dezelfde tijd, kort na 1820, op dezelfde wals schreven. Beethovens collega's wilden Diabelli en hun publiek behagen, ongetwijfeld ook uit financiële noodzaak, en schreven muziek die nu eerder een historisch dan een artistiek document vormt. Beethoven luisterde alleen naar zichzelf en

kreeg door zijn keuze voor complexe muziek behalve onbegrip en verbazing bij sommigen, ook de vertolkers en de luisteraars die hij verdiende. Een concertaankondiging in de *Utrechtsche Courant* van 24 oktober 1825 spreekt van ‘de zwaarste stukken’ ‘voor de forte-piano’. Helaas staat er niet bij welke stukken, maar de kwalificatie doet vermoeden dat dit uitzonderlijk was.

### **Erkenning**

De bijzondere status van Beethoven wordt al erkend in 1809 wanneer het Koninklijk Nederlandsch Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone kunsten hem benoemt tot correspondent, samen met de componisten A. Choron te Parijs, J. Fodor (Petersburg), ‘Reichard’ (Berlijn), C.F. Ruppe (Leiden) en J. Wöflf (London). Dit bericht uit de *Koninklijke Courant* van ‘Vrijdag den 25sten van Oogstmaand’ wordt herhaald in diverse andere kranten. Beethoven ontving de in het Frans gestelde kennisgeving en reageerde, ook in het Frans, op 20 december 1809.

‘Mijnheer!

Indien ik lang heb gedraald met het antwoord op uw gewaardeerde brief van 9 augustus jongstleden, waarin u mij de eer bewijst mij in kennis te stellen van mijn benoeming, is dit stilzwijgen toe te schrijven aan oorlogsomstandigheden en niet aan plichtsverzuim, want dat zou ik onbehoorlijk vinden.

Nu de vrede de verhoudingen tussen de naties weer heeft genormaliseerd, wacht ik niet langer met u te verzekeren, mijnheer, dat ik mij bijzonder geveid voel met de onderscheiding die de Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten mij heeft willen toekennen. Ik wil u verzoeken, mijnheer, om het Koninklijk Instituut mijn erkentelijkheid over te brengen en dit te verzekeren dat ik het als mijn plicht beschouw om mij met al mijn energie en ijver in te zetten voor een Instituut, dat zo welwillend is zich over mij te ontfermen en dat mij waardig genoeg acht om mij tot haar correspondent te benoemen.

Ik verblijf, mijnheer, met de meeste hoogachting, uw zeer nederige en zeer gehoorzame dienaar

Louis van Beethoven<sup>23</sup>

Beethovens reactie achter de schermen was veel minder vleiend. Tegen zijn uitgever wond hij zich op naar aanleiding van de term wetenschap. ‘Geen enkele wetenschappelijke verhandeling is snel te geleerd voor me. Zonder me te willen aanmatigten een intellectueel te zijn, kan ik zeggen dat ik me van kindsbeen af tot doel heb gesteld om de betekenis te doorgronden van voorbeeldige en wijze personen die de eeuwen hebben voortgebracht. Elke kunstenaar die dit niet als een innerlijke verplichting voelt, moet zich schamen’.<sup>24</sup> In de bedankbrief is alleen de handtekening geschreven door Beethoven.

Jos van der Zanden, die deze en andere brieven van Beethoven in het Nederlands vertaalde en becommentarieerde, vermoedt daarnaast een reactie die Beethoven niet in deze brief heeft uitgesproken. De titel correspondent ‘[houdt weinig meer in] dan een blijk van erkenning. Beethoven is niettemin verguld met deze onderscheiding, die hij trots in zijn curriculum vitae vermeldt. (Hij had er vast minder betekenis aan gehecht als hij had geweten dat samen met hem ook Friedrich Rochlitz en Johann Friedrich Reichardt dit diploma ontvingen.)<sup>25</sup> Van der Zanden licht deze uitspraak niet toe, maar wellicht doelt hij op het feit dat Beethoven al enige jaren eerder, in zijn Heiligenstädter Testament, geschreven in 1802 naar aanleiding van zijn opkomende doofheid en na zijn dood ontdekt tussen zijn papieren, stelt dat zijn gehoor (en daarmee ook zijn muzikaliteit) ‘ooit in de grootste volmaaktheid functioneerde, vast volmaakter dan anderen in mijn beroep het hebben of hadden.’<sup>26</sup>

## Publicaties

Als Beethoven vond dat hij de beste was, dan gaven de scribenten in het land van het Koninklijk Instituut hem gelet op het aantal uit-



voeringen van zijn werk volkomen gelijk. Beethoven kreeg daarbij steun van een externe factor: de genoemde Franse bezetting vanaf 1810 en de reacties erop na de val van Napoleon. Diverse kranten maken melding van concerten met symfonieën en vooral zijn compositie *Wellingtons Sieg* op de slag bij Waterloo waarbij Napoleon door Wellington werd verslagen. De *Arnhemse Courant* van 13 december 1814 meldt:

‘De heer *Louis van Beethoven* heeft gisteren nadenmiddag, in de Redoute-zaal [in Wenen], een groot Concert gegeven, waarin de *Bataille de Vittoria*, van zijne compositie, is uitgevoerd; even gelijk eene nieuwe Cantate van A. Weissenbach *la Glorieuse Époque*.<sup>27</sup> Men heeft inzonderheid dat gedeelte van het stuk toegejuicht, waar de stad Wenen zich geluk wenscht, in haren boezem te bezitten alles wat groot en verheven op de aarde is.’

*Wellingtons Sieg*, onder welke titel de *Bataille* nu bekend staat, werd enthousiast genoemd in *Amphion*<sup>28</sup> en na de Nederlandse première in Groningen in februari 1821 later dat jaar herhaald, toen het in de *Groninger Courant* van 4 december 1821 werd aangeduid als ‘De OVERWINNING van WELLINGTON, of de SLAG van VITTORIA, groot Krygsmuzyk van L. van BEETHOVEN.’ Bij de eerste uitvoering schreef de *Groninger Courant* van 27 februari 1821:

‘Dit laatste stuk, het welk in Duitschland zoo veel opgang gemaakt heeft, doch in Holland noch nergens uitgevoerd is, stelt het gewoel van eenen Veldslag op de begoochelenste wyze voor, en heeft niet weinig tot de vergrooting van den hoogen roem des Componisten bygebragt.’ Een tweede uitvoering, eveneens in Groningen, werd aldus aangekondigd: ‘de OVERWINNING van *Wellington*, of de Slag bij Vittoria, in Muzijk gebragt door den grooten Componist *L. van BEETHOVEN*.’<sup>29</sup>

Een anti-Frans sentiment spreekt ook uit deze vergelijking uit 1818 tussen het Duitse en Franse muziekleven, van de hand van mr. N.W. Schroeder Steinmetz, hoofdredacteur van *Amphion*. ‘Evenwel moeten wij dankbaar erkennen, dat in het naburige Duitschland

de man van verdiensten, van talent en genie, zoo veel de omstandigheden maar eenigszins toelaten, ondersteuning en belooning vindt, schoon zijn arbeid hem niet rijkelijk vergolden wordt, als in Frankrijk. In den grond is ook meestal een behoorlijke middelmaat nog wel het verkieslijke, daar overvloed den kunstenaar even zoo schadelijk, ja schadelijker kan worden, dan gebrek.<sup>30</sup>

(...)

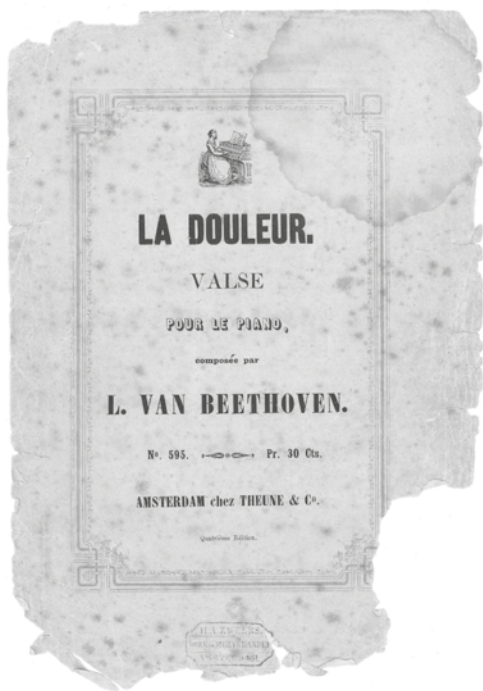
‘Het resultaat van dit alles is, dat de fransche muzijk niets meer zij, als eene retorische declamatie, door toonen versterkt; de woorden zijn hier hoofdzaak, de muzijk is *accessoir*; zij is een voorwerp van het verstand, van het bewustzijn. Bij den Duitscher en den Italiaan daarentegen is de muzijk hoofdzaak, de woorden zijn *accessoir*; hier staat zij in geene betrekking met het verstand; alles komt op het gemoed, op het hart, op het gevoel aan. – De fransche muzijk zou men *didaktisch* kunnen noemen, terwijl de duitsche en italiaansche eene *romantische poëzij* is.’<sup>31</sup>

(...)

‘Ik vleije mij, dat mijne ontwikkeling van het karakter der fransche muzijk den lezer, die niet reeds vroeger daarvan overtuigd was, zal hebben leren kennen de hoogere waarde van de duitsche en de italiaansche muzijk, boven de fransche. Dit zoo zijnde, zal men tevens met mij instemmen, dat wij te bejammeren zouden zijn, wanneer wij onzen smaak aldus wijzigden, dat onze aard fransch wierd, daar hij even gemakkelijk en even zeker duitsch kan worden. Intusschen nemen wij reeds zoo tamelijk deze verkeerde rigting. Onze jonge dames zingen meestal (enkele uitzonderingen kunnen hier niet in aanmerking komen, daar zij op de natie geen invloed hebben) *fransche* romances, (en welke vodden dikwijls!) aria’s, duetten, enz. uit *fransche* opera’s; onze weinige hollandsche liederen worden op *fransche* melodieën gezongen, en zelfs in vele onzer scholen leert men de aankomende jeugdliederen, waarvan de melodie uit *fransche vaudevilles* genomen is. Men zal mij hier te gemoet voeren: “wij hebben geene, of althans zeer, zeer weinige oorspronkelijke melodieën, en die, welke wij nog hebben, bevelen zich juist niet zeer gun-

stig aan.” Ik beken het; doch waarom geen duitsche of italiaansche melodiën gekozen? Waarom niets dan fransche? REICHARDT, RIGHINI, MOZART, HAYDN, NÄGELI, GROSHEIM en SCHULTZ (de beide laatstgenoemden hoofdzakelijk voor scholen) en duizend andere der eerste componisten van Duitsland en Italiën, hebben immers de voortreffelijkste liederen geschreven: waarom worden deze niet gezongen?<sup>32</sup>

Uitspraken als deze zal men nog lang na Beethovens dood aantreffen.



*La douleur, wals voor piano, zogenaamd van Ludwig van Beethoven (in het bezit van de auteur).*

Hoe moeilijk of eenvoudig men zijn muziek ook vond en hoe vaak of zelden men zijn muziek ook speelde, men kende het, want men had een oordeel over de kwaliteit en de betekenis ervan. Dat oordeel spreekt uit diverse publicaties. De eerste zijn te vinden in *Amphion*. Als in een artikel sprake is van de belangrijkste componisten uit de periode 1780-1820, dan is Beethoven van de partij – en belangrijker: hij is vaker van de partij dan zijn tijdgenoten. Enkele voorbeelden.

‘GLUCK en HÄNDEL, NAUMANN en SCHULTZ, HAYDN, MOZART en BEETHOVEN hebben den omvang van vier okta-ven, binnen welke de groote kunst zich ten vollen kan uiten, zonder grond, nimmer overschreden; doch zoo vele duizenden hunner *pseudo-kunstbroeders* hebben dien omvang wel om de helft verder uitgestrekt; doch geenszins naar de krachtige, den man betamende diepte, maar reeds naar boven toe, opdat toch het vrouwachtige regt boven drijve.’<sup>33</sup>

De tweede jaargang van *Amphion* bevat een uitvoerig artikel van Schroeder Steinmetz ‘Over het Quartet en de uitvoering van hetzelfde’<sup>34</sup> Het deel van zijn tekst over de geschiedenis van het kwartet begint met Haydn en de auteur behandelt Mozart uitvoerig. Dan schrijft hij:

‘Buiten de tweede even genoemde groote mannen [Haydn en Mozart] zijn ANDREAS en BERNHARD ROMBERG, HAENSEL, VAN BEETHOVEN, FESCA, SPOHR en ONSLOW de beste componisten voor Quartetten, bovenal echter de vier laatstgenoemden, onder welke FESCA en ONSLOW in ons land wel het minst bekend zijn.’ [Met instemming citeert Schroeder Steinmetz een opmerking uit de ‘All. Musik. Zeitung, 1818, bladz. 585’ die indirect handelt over Beethoven.] ‘Herr FESCA kann sehr heiter, ja witzig werden: aber ein vorherrschender Ernst ist wenigstens dann in der weitem Ausführung unverkennbar. Er ist sorgfältig

und reichwürzend, beynahe wie SPOHR, ohne sich in dessen oft erhabene Schwermüthigkeit zu verlieren. Er moduliert oft scharf und schnell, fast wie BEETHOVEN: aber er fühlt zu weich, um es gleich diesem zu wagen, uns unerwartet mit kühner Riesenfaust zu packen und blitzschnell über einen Abgrund schwebend zu halten.<sup>35</sup>

Even veelzeggend voor Beethovens status, althans volgens de medewerker van *Amphion*, is dit bericht:

‘Men heeft ons, eenige maanden geleden, veel ongerustheid gebaard omtrent de gezondheid van BEETHOVEN. (...) Deze tijding maakte ons voor zijn leven zeer beducht. Met eene dubbele blijdschap lezen wij echter thans in de Deutsche muzikale tijdschriften, dat de groote man korteling zelf zijn zevende symphonie (*A dur*) heeft gedirigeerd, en dat hij zelfs de compositie van een oratorium onder handen heeft. – De hemel beware hem nog lange tijd, den man vol van gloeiende phantasie, vol van het innigste gevoel, den geweldigen beheerscher der toonen, (gelijk zekere schrijver hem noemt) den man, wiens werken alle den stempel der echte genie dragen!<sup>36</sup>

Enige pagina's verder, in een artikel van Schroeder Steinmetz over Mozart en met name diens strijkkwartetten:

‘Zelfs BEETHOVEN, zo hoog ik dien meester vereer, heeft in geen zijner Quartetten dat zalige gevoel, in mij althans, als MOZART. Zijne eerste Quartetten ademen meer den HAYDNschen geest, en zijn laatsten ontsluiten mij een rijk van angst en schrik. – Deze laatste woorden zult gij, hoop ik, niet kwalijk verstaan. Zij bevatten volstrekt geene minachting van BEETHOVENS geweldige genie. MOZART verheft mijne ziel tot het gevoel van het oneindige: BEETHOVEN ook; maar terwijl de eerste mij met de aanminnige vriendelijkheid van zijn hart staande houdt op de onaf-

zienbare hoogte, waarheen hij mij opgegeven heeft, grijpt de laatste met eene koene reuzenvuist mij aan, houdt mij zwevende boven den onpeilbaren afgrond, welke zich onder mijne voeten geopend heeft, en vernietigt mij onder de sterke slagen zijner geweldige hand.<sup>37</sup>

Een ingezonden brief in dezelfde jaargang maakt de lezer attent op gemengde reacties op Beethovens muziek.

‘Ik heb meer dan eenmaal zeer verschillend over de compositie van VAN BEETHOVEN hooren spreken, en somtijds meesters, aan uitmuntende orkesten gewoon, een niet voordeelig oordeel over dezelve hooren vellen: zij zeiden, niet te begrijpen, wat de steller meende, noch te weten, wat hij wilde, hoewel zij aan den anderen kant sommige zijner werken bewonderden. Van waar dat tegenstrijdige? Zweven de geest en het gevoel van dien beroemden man, onder het stellen zijner stukken in hoogere kringen dan de aardsche; of is hij onvergelykelyk in het eenvoudig, natuurlijk schoone der kunst? Zijn wij misschien te ver van die eenvoudigheid afgedwaald, om dezelve regt te verstaan; of is het waar dat VAN BEETHOVEN, nu eens het natuurlijk schoone doet gevoelen en dat wederom van hetzelfde afdwaalt en als voor zich zelve onverstaanbaar wordt? Ik vermeet mij niet, hierin iets te beslissen, maar herinner mij bij deze gelegenheid, dat is, voor eenige jaren, bij toeval eigenaar werd van sommige Quartetten van dien toonkunstenaar, die ik mijn vrienden voorstelde te spelen, dat wij aanvankelyk die muziek met algemeene stemmen verwierpen en alles behalve streelend voor ons vonden: dat wij echter, op aanrading van dezen en genen kenner, de moeite namen, dezelve vier, vijf, ja zesmaal over te spelen, tot dat wij eindelijk zulk een behagen in dezelve vonden, dat wij ons al wat VAN BEETHOVEN uitkwam, aanschafden, en ons sinds dien tijd, als bij uitsluiting, bij zijne werken bepaalden.<sup>38</sup>

Teksten als deze zijn van belang omdat ze de oudst bekende Nederlandse teksten over Beethoven zijn. De eerder vermelde kwalificatie

uit 1810 bij de vertolking van een ‘Grand concerto pour Piano-Forte’ is uitzonderlijk. De uitvoeringen - en vooral de herhalingen van uitvoeringen - veronderstellen uiteraard een positief oordeel, maar de inhoud ervan is niet bekend. Hoe wijdverbreid dat positieve oordeel inmiddels in de loop der jaren was, tonen diverse berichten uit de derde jaargang van *Amphion* (1820) die voor dit doel extra interessant is omdat het de eerste jaargang is waarin concertrecensies voorkomen. Extra prettig is dat de redacteur ernaar streefde het gehele land in beeld te brengen, soms ook het buitenland. Een voorbeeld is het artikel over Diligentia in Den Haag, in 1793 opgericht ten behoeve van natuurkundig onderzoek en sinds 1820 ook een podium voor concerten. Dit feit was voor een anonieme schrijver aanleiding een overzicht te geven van de belangrijkste hedendaagse componisten.<sup>39</sup> Beethoven verkeert hier nog in het gezelschap van Mozart, Romberg, Cherubini en Viotti, maar de laatsten zullen snel van dit publicitaire podium verdwijnen. De opmerkingen over andere componisten kunnen impliciet gelezen worden als een commentaar op Beethoven.

‘Den deskundigen opmerkzamen beschouwer zal het wel niet ontgaan, hoe ongemeen gunstig de bijval der werken van ROSSINI voorbereid was door de beklagenswaardige omstandigheid, dat de smaak in de muziek zich, reeds eenen geruimen tijd vroeger, in het algemeen van de inwendige waarde naar den uitwendigen vorm, van verstand en nadruk naar werktuigelijke vaardigheden gewend had, en de zoo veel beteekende werken van HAYDN, MOZART en BEETHOVEN wjken moesten voor eenen stroom van composities, die geene andere verdienste bezaten, dan dat zij zin- en smakelooze moeijelikheden bevatten.’<sup>40</sup>

‘Maakte zich geen zachte aandoening van uwe ziel meester, wanneer gij eenen ROMBERG op de violoncel, eenen RODE, SPOHR, VIOTTI op de viool, eenen DROUET op de fluit, eenen HENMATÄDT op de klarinet hoorde tooveren? Ja, mijne Heeren! zoo-

danige muziek moet U in verrukking brengen, waardoor de onsterfelijke MOZART den dag van het jongste gericht afmaalt en van den oppersten Regter der wereld vergiffenis voor de gestorvenen afsmeekt, waardoor HAYDN de schepping voortbrengt, en de jaargetijden schildert, waardoor GLUCK de menschelijke zwakheden en hartstogten, en BOCCHERINI ons aan de tijden der kinderlijke onschuld herinnert.<sup>741</sup>

Beethoven is kortom, anders dan Mozart en zeker Haydn, geen componist voor de onschuld. Van daaruit is het geen grote stap naar Beethoven als de rebel en daarmee als romanticus, terwijl Haydn en Mozart in deze visie eerder representanten zijn van het *ancien régime*.

Voor een uitwerking van deze visie moet men eerder bij artikelen dan bij recensies zijn (de recensies zoals die rond 1820 verschijnen in *Amphion* betreffen vooral de uitvoeringen). Zeer vaak wordt een recensie niet benut om naar aanleiding daarvan iets te vertellen over de componist en de composities. Dit beleid zal zich later herhalen als nieuwe componisten op het toneel verschijnen. Tegen de tijd dat Beethoven tot de canon behoort, al tegen het einde van zijn leven, verschijnen er nog maar weinig stukken die handelen over de muziek.

Op die regel bestaan gelukkig uitzonderingen, dat wil zeggen, met het concert wordt ook de muziek beschreven. Een voorbeeld.

‘Hierop volgde een Trio voor piano-forte, viool en violoncel van VAN BEETHOVEN, op. 97. Dit meesterwerk, hetwelk zoo eenvoudig groot aangelegd, en als het ware, zonder het te willen, het hooger deed en de volmaakte schepping nabij komt (...).<sup>742</sup>

De vierde jaargang van *Amphion* (1822) opent met een opsomming van de volgens de hoofdredacteur belangrijkste componisten die hij het afgelopen jaar gehoord heeft. Beethoven schrijft ‘in de hem al-



leen eigene, hoogst geniale wijze', Mozarts opera's *Idomeneo*, *Le nozze di Figaro*, *die Zauberflöte* en *Don Giovanni* zijn 'louter kunstwerken van den eersten rang' en alle andere genoemde componisten dan wel composities zijn op hun best 'bevallen' (Cherubini), 'fraai gewerkt' (Lindpaintner), 'krachtig en met kunst bewerkt, zonder juist op nieuwheid of in het oog vallende gedachten te kunnen bogen' (Romberg), 'ten hoogste pittig, imposant, vreemd in gedachten en toch natuurlijk gewerkt' (Weber) en 'lief en aardig, zonder evenwel zeer bijzonder te zijn' (Weigl).<sup>43</sup>

Na de opheffing van *Amphion* in 1822 moeten we vrijwel<sup>44</sup> zeventien jaar wachten voordat opnieuw in Nederland een muziektijdschrift verschijnt dat lange tijd standhoudt, het *Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift* dat tot 1848 zou bestaan. Voor de tussenliggende zeventien jaar zijn we vooral aangewezen op kranten. Deze geven geen recensies achteraf, maar wel aankondigingen. Deze kranten melden niet alleen de werken van Beethoven, maar ook die van andere componisten en geven zo een beeld van veel concertprogramma's in deze periode. Weerklank bij vroege teksten is waarschijnlijker dan bij latere teksten omdat pioniers die de toon zetten vaak meer worden geëerd dan latere auteurs die trachten een nuance aan te brengen bij een al bestaand beeld.

Teksten als die in *Amphion* hebben één nadeel: in het land der zwijgers is één spreker koning. Of deze koning staat voor zijn onderdanen, is per definitie onbekend. In dit geval staat een onderzoeker echter niet helemaal machteloos, omdat men kan vaststellen in hoeverre deze uitspraken weerklank vonden op de concertpodia. Er zijn weliswaar geen publieksreacties bekend, maar een vermoeden kan men wel uitspreken. Musici moesten rekening houden met de smaak en de portemonnee van hun publiek (op overheidssteun hoefden zij nog niet te rekenen), zodat herhaling van stukken voor een deel duidt op succes bij impresario's en toehoorders. Verheffing en mensen vertrouwd willen maken met iets nieuws dat de

aandacht verdient met alle commerciële risico's van dien speelden ongetwijfeld soms ook mee, al is de precieze balans tussen liefde voor muziek al dan niet gekleurd door standsbesef, entertainment en educatie helaas niet vast te stellen.

### **Fascinatie in bijzondere vorm**

Deze grote aandacht voor Beethovens werk leidde ook tot berichten over zijn persoon die niet helemaal of helemaal niet met zijn muziek te maken hadden. De componist was bekend genoeg om te melden dat hij in 1819 een ongeluk had gehad.

‘OOSTENRIJK. WEENEN, den 31 January. De vermaarde componist *van Beethoven* heeft onlangs het ongeluk gehad, om, ten gevolge zijner doofheid, door een rijtuig omver geworpen en zwaar gewond te worden.’ Deze tekst verscheen in meerdere kranten.<sup>45</sup>

In 1825 nam een Nederlander zelfs de moeite bij Beethoven op bezoek te gaan. ‘Terwijl iedereen in Wenen werd afgeschrikt door de ontoegankelijkheid van de stokdove en mensenschuwe<sup>46</sup> Beethoven, waagde ene [Samson] De Boer uit Amsterdam het in 1825 om onaangekondigd bij de componist aan te kloppen. De naïviteit van deze man moet grenzeloos zijn geweest. Maar misschien was het juist dat wel, wat Beethoven zo vertederde aan deze vreemde Hollander. Aan nederigheid had Beethoven een broertje dood.’<sup>47</sup> Beethoven liet zich tegen zijn gast, een amateurcellist, uit over Nederlandse muziek, iets dat niet tot Nederland doordrong (Beethovens *Konversationshefte* verschenen pas in de twintigste eeuw), en de bezoeker kreeg zelfs een ogenschijnlijk spontaan ontstane compositie mee, een kort tweestemmig werkje van acht maten (WoO 35), vermoedelijk voor twee celli. Ogenscheinlijk, want het houdt vermoedelijk verband met de schetsen die hij in deze tijd maakte voor zijn Strijkkwartet opus 130.

Na terugkeer in Nederland bracht De Boer van zijn bezoek verslag uit aan de Akademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam.



*Felix Meritis.*

‘(...) even zoodanig had ik met den bekenden grooten Componist, den Heer *Louis van Beethoven*. Ik bezocht dezelve in het *Stadje Baden* drie uren boven Wenen. (Ik moest dezen kunstenaar alles voorschrijven, daar deze mij bij het eerste woord zeide dat hij van alles, wat de zintuig van het gehoor betreft, volkomen verstoken is.) Na dat wij eenigen tijd over de Kunst gesproken hadden, liet dezen grooten man mij een klein zakboekje zien, gelijnd tot de schrift der *Muziek*, en op verscheidene *bladen*, met *kleine nooten* in *potlood* aangestipt. ‘Ziedaar mijne *Wandeling*’ (‘), zeide hij. (‘) Indien ik in acht dagen des zomers, eens of twee maal tot behoud mijner gezondheid moest uitgaan, is dit zakboek mijn hulp, zoo mij eene gedachte invalt. Het leven eens Kunstenaars is kort, om zijn *doel* te bereiken, en een goed vervlogen uurtje, komt zelden weêrom (...).<sup>748</sup>

Volgens Jos van der Zanden, die deze tekst boven water bracht, is er geen reden om De Boers observaties inzake Beethoven in twijfel te trekken. De tekst bleef wel volledig onbekend, want De Boer

had niet de behoefte deze wereldkundig te maken, ook al was de belangstelling in Nederland voor Beethoven groot.

### **Bij de dood van Beethoven**

Beethovens ziekte was nieuws. Op 31 januari 1827 schreef het *Dagblad van 's Gravenhage*:

‘De beroemde toonkunstenaar *Beethoven* lijdt zeer veel door de waterzucht. Er bestaat alle redenen, om voor zijn leven te vreezen.’

Een uitgebreide versie hiervan verscheen in de *Nederlandsche Staatscourant* van 4 april 1827 (het bericht dat Beethoven eind maart dat jaar was overleden, had de krant kennelijk nog niet bereikt).

‘**OOSTENRIJK, WEENEN**, den 22 maart’ – op die laatste dag leefde Beethoven welke, als zij al zijn leven niet in gevaar brengt, ten minste zijne genie verlamt. Nauwelijks was men, te Londen, van zijne treurigen toestand onderrigt, of de heer *Moscheles*, een zijner vertrouwste vrienden en bewonderaars, deelde deze tijding aan het philharmonisch genootschap mede. Dit besluit, niet alleen, om in zijn behoeften te voorzien, maar om hem, allen nodigen bijstand te verleen.

Dien ten gevolge zijn hem, provisioneel, door middel van het huis van *Rotschild*, 1000 florijnen conventionsgeld uitbetaald geworden, met eene aanbeveling er bij, om niets te ontzien van het geen tot herstel zijner gezondheid, zou kunnen bijdragen en hem in staat zou kunnen stellen, om de uitoefening zijner bekwaamheden te hervatten.

Onmogelijk is het, de ontroering te schetsen, die *Beethoven*, bij het vernemen van dezen fraaijen trek van het philharmonieke genootschap, ondervond. Hij is, overigens, wat de verzorging aanbelangt, tot de beste handen, zijnde van den hofraad *von Breuning*, den vriend zijner jeugd, en van den directeur *Schindler* omringd, welke hem allen de diensten van ware vrienden bewijzen.’

Bij zo'n status is het niet verwonderlijk dat Beethovens dood op 26 maart 1827 in Wenen in de Nederlandse kranten veel aandacht heeft gekregen. Op 7 april meldde de *Arnhemse Courant*:

‘WEENEN, den 27 Maart. De vermaarde toonkunstenaar *Lodewijk van Beethoven* is gisteren avond tusschen vijf en zes uur, na eene lange en smartelijke ziekte, alhier overleden.’

In de dagen daarop verscheen in enkele kranten onderstaand in memoriam.

‘WEENEN, den 30 Maart.

Gisteren avond heeft de plegtige bijzetting van het lijk den diep betreurd *Beethoven*, onder eenen buitengemeen grooten toevloed volks, alhier plaats gehad. Alle de tooneellisten en kunstenaars van het hof-tooneel, mitsgaders van de opera begeleidden het lijk naar de kerk en, van daar, naar de rustplaats, werwaarts hetzelfde door eene onoverzienbare reeks van rijtuige werd gevolgd. (...)

(*Allgem. Zeit.*)

Elders viel te lezen:

*Lodewijk van Beethoven*, welke, zoo is gemeld, den 26sten februarij II, alhier overleden is, was in het jaar 1772, te Bonn, bij Keulen, geboren. Van zijne kindsheid, werd hij reeds gerekend onder de voornaamste klavierspelers van dien tijd. Hij vermeerderde weldra zijne vroege vermaardheid door het uitgeven van een groot aantal sonates voor de piano en door drie quartetten en quintetten voor de viool en andere instrumenten. Om den lof van zijne symphonien te vermelden, is het genoeg te zeggen, dat het de eenigen zijn, welke, na die van *Haydn* en *Mozart*, verdienen gehoord te worden. Doch even als de eerste dezer groote kunstenaars, was hij minder gelukkig voor het tooneel. Sedert eenige jaren werd *Beethoven* door eene volkomene doofheid gekweld en zijne behoeftige omstandigheden vergrootten den toestand van zijn ongeluk. De Koning van Enge-

land, welke een der grootste muzikliefhebbers van Europa is, had hem onlangs eenigen onderstand gezonden, en dat voorbeeld zou ongetwijfeld door de voornaamste voorstanders der kunst gevolgd zijn geworden.

(*Jo rn.d'Anvers.*)<sup>149</sup>

Zowel de concerten als de publicaties bevestigen de aparte status van de componist: Beethoven is een van de grootste componisten van zijn tijd, zo niet de grootste. Geen enkele andere componist, die in deze periode op concertpodia en in publicaties verschijnt, wordt tot de tijdlozen gerekend. Anderen zijn zeker niet slecht, maar onmiskenbaar van lager niveau. De bijzondere status blijkt ook uit het feit, dat Beethoven niet alleen leeft in de muziekwereld, maar ook in de publieke cultuur überhaupt, een verschijnsel dat slechts weinig andere componisten overkwam.

Veelzeggend in dit verband zijn twee boeken, beide verschenen in de jaren twintig van de negentiende eeuw. Het eerste is het anonieme *Kort begrip der algemeene geschiedenis loopende van den jaar 1795 tot 1820*, in 1821 uitgebracht door de Maatschappij tot nut van 't Algemeen. Over de schone kunsten (de letterkunde kreeg in het boek een aparte paragraaf) meldt dit overzichtswerk:

'De Fraaije Kunsten bloeiden voornamelijk slechts in *Italië*: de Muziek, door CIMAROSA, de Zang door Mevrouw Catalani, de Beeldhouwkunst vooral door Canova; echter zijn in de jongste tijden, ook in ons Vaderland, zoowel in de Zuidelijke als Noordelijke provinciën, voortreffelijke Schilders opgestaan, die den roem der Vaderlandsche kunst reeds grootelijks bevorderden en nog meer voor de toekomst beloven. *Duitschland* had zijnen HAYDN en BEETHOVEN in de Muziek; in Frankrijk vormde DAVID eene nieuwe Schilderschool. In de *Nederlanden* herrees niet alleen de roem der aloude Hollandsche als Vlaamsche Schilderschool, door eene menigte bekwame Schilders, maar zelfs die der Beeldhouwkunst.<sup>150</sup>

Het tweede is het geschrift *De Sadduceën van Mr. J. da Costa, getoetst aan redelijkheid, geschiedenis en Bijbel* uit 1824, geschreven door S.J.Z. Wiselius. Da Costa had kort daarvoor het pamflet geschreven *Bezwaren tegen den Geest der Eeuw* waarin hij ingaat tegen recente theologische inzichten en tegen de ideeën van de Verlichting en de Franse Revolutie. Zijn sympathie voor oudere inzichten, die volgens Wiselius haaks staan op moderne ideeën die Wiselius onderschrijft, brengt Wiselius tot deze formulering:

‘Van hier zijne ondeugende taal, van welke hij anders vooraf zoude hebben gevoeld, dat zij zijnen wezenlijken tijdgenoot in de ooren moet klinken, als de rommelpot der Hottentotten in die van HAYDN, MOZART en BEETHOVEN.’<sup>51</sup>

Opmerkelijk aan dit citaat in dit verband is dat van de componisten van de laatste veertig jaar alleen deze drie worden genoemd, alsof anderen minder bekend zouden zijn bij een breder publiek en deze drie gezien de kwaliteit van hun werk eruit springen.

Status en bekendheid genereren hun eigen receptiegeschiedenis, totdat op den duur de faam gedeeltelijk los komt te staan van de kennis over leven en werk. Mooi gezegd: ‘Beethoven’ is losgezongen van Beethoven. Zonder de uitzonderlijke kwaliteit van zijn werk zou Beethovens tweede leven er nooit zijn geweest.

## 2. Natuurlijk de zoveelste van Beethoven (1827-1848)

### Beethoven als Nederlander

Na 1839 was Beethoven geen Nederlander meer, niet alleen omdat Beethoven geboren was in Bonn, maar ook Vlaamse wortels had en België dat jaar onafhankelijk werd; vóór 1839 werden zijn Vlaamse wortels soms vermeld in Nederlandse publicaties,<sup>52</sup> daarna, om precies te zijn vanaf 1836, gold hij alleen nog in Zutphen, waar hij geboren zou zijn, als een Nederlander. In dat jaar verscheen in Amsterdam van de hand van W. van Marswijk het boekje *Lettre à Monsieur le Bourgmestre de la ville de Bonn, contenant les épreuves de l'origine Hollandaise du célèbre compositeur Louis van Beethoven*. Als bewijzen voor de Zutphense afkomst dienden voor Marswijk de volgende feiten: het slot van de naam hoven komt alleen in Nederland voor, het tussenvoegsel van is Nederlands, zijn vader was een rondreizend musicus en moeder Maria Magdalena Keverich had een Nederlandse naam en was betrokken bij de kermis in Zutphen in het logement 'de Fransche tuin' in de maand dat de componist werd geboren (december 1770); een geboorteakte, aangevend dat Beethoven geboren is in Zutphen, ontbrak helaas. Dat laatste is nog steeds juist: in Bonn noteerde men destijds niet de datum van de geboorte maar van de doop – en bestond bovendien het gebruik dat iemand zo snel mogelijk na de geboorte werd gedoopt. De overige 'bewijzen' van Marswijk waren voor de *Vaderlandsche letteroefeningen* in 1837 'geene afdoende, maar toch allezins opmerkenswaardige bewijzen.'<sup>53</sup> Deze niet-afdoende bewijzen waren en zijn in Zutphen niettemin nog steeds een reden om elk jaar een Beethoven-festival



te organiseren. Op een filmpje op YouTube over het vermeende bewijs voor Beethovens geboorte in Zutphen, gemaakt door Omroep Gelderland, zegt de *voice over* naar aanleiding van het ontbreken van een sluitend bewijs: ‘Wat niet is, kan nog komen.’<sup>54</sup> Op de publicatie van Marswijk kwam een uitvoerige reactie in *De Avondbode* van 29 augustus 1838 waarin nadrukkelijk melding wordt gemaakt van de geboorteakte. Of dit bericht Zutphen bereikt heeft, vermeldt de geschiedenis niet.<sup>55</sup> Nog in 1866 meldt een uit het Duits vertaald boek over Gelderland dat Zutphen de geboorteplaats is van ‘den beroemden componist L. van Beethoven’.<sup>56</sup>

Zou Beethoven na 1839 een Nederlander zijn geweest, dan had Nederland volgens iedereen tussen 1839 en 1910 een componist van internationale allure die in de polder node werd gemist. De bekendste Nederlandse componist ten tijde van Beethoven was Wilhelm Wilms (1772-1847), van geboorte een Duitser en sinds 1791 woonachtig te Amsterdam en door Beethoven tegenover De Boer aangeduid als een soort tweederangsfiguur. Met dat oordeel leken veel Nederlanders het eens, want na Wilms’ dood verdween zijn muziek van de Nederlandse concertpodia – zelfs het feit dat hij het toenmalige Nederlandse volkslied *Wien Neerlands bloed door de aderen vloeit* had gecomponeerd (het Wilhelmus werd pas volkslied in 1932), leidde niet tot veel aandacht voor zijn overige composities. Op 7 juli 1839 viel te lezen in de *Journal de La Haye*, een Franstalige Haagse krant die veel aandacht schonk aan buitenlands nieuws en in het buitenland lezers had: ‘Les Pays-Bas, où Jean Tinctor avait porté les premiers élémens de l’art musical, n’avaient encore produit aucun homme de génie qui sût développer et faire éclore ces germes précieux.’ Het duurde tot de tijd van Alphons Diepenbrock (1862-1921) voordat muziekcritici durfden te beweren dat met deze toondichter een nationale componist van internationale allure was opgestaan.<sup>57</sup> Bij de Nederlandse zoektocht na 1839 naar de wortels van de nationale identiteit en de voorbeelden hiervan in de kunsten, ging de aandacht vooral uit naar de zeventiende-

eeuwse schilders (met wie Nederland ook in het buitenland een goede beurt kon maken) en pas later naar de componisten (waarbij men zich ook in eerste instantie richtte op kunstenaars die goed genoeg waren in de ogen van het buitenland zoals Sweelinck en Josquin). Nadat België onafhankelijk was geworden en ook de Belgen op zoek gingen naar hun identiteit en daarmee hun voorvaderen, was Beethoven voor hen een geliefde prooi en werden zijn Vlaamse wortels breed uitgemeten.

### **Klassiek versus romantisch**

Beethoven was tussen zijn dood in 1827 en het einde van de negentiende eeuw (in Europa in 1914 en in Nederland in 1940) veel meer dan een goede componist. Hij was een baken in de strijd om de koers van de natie.

De negentiende eeuw was de eeuw van het nationalisme: volken streefden naar een staatkundige eenheid en probeerden die eenheid een identiteit te verschaffen door onder meer terug te grijpen op historische voorbeelden. Dit verschijnsel speelde in vele landen, onder andere in Nederland en in wat wij nu Duitsland noemen. Duitsland was sinds 1648 politiek gezien weliswaar versplinterd, maar cultureel een land met ijkpunten die voor miljoenen fungeerden als bindmiddel: de taal, het geloof en de kunst. Die ijkpunten werden na 1800 flink in het zonnetje gezet. En met succes: afgaande op Nederlandse kranten en tijdschriften schrijvend over Duitse muziek uit de periode 1815-1871 bestond er onmiskenbaar een Duitse identiteit in het componeren, reeds lang voordat Duitsland in 1871 een politieke eenheid werd. Met Italiaanse muziek ging het vóór 1861 precies eender.

Kunst was niet slechts een esthetisch genoegen voor een of meer bevolkingsgroepen, maar een levensvervulling, met een betekenis die niet onderdeel was van politiek en religie. Bach kreeg na 1800 het imago van het boegbeeld van de Duitse natie, zeker onder protestanten. Ook levende en recent overleden componisten werden exponenten van dit nationaal besef vormende offensief. Dat

offensief was tevens politiek sterk conservatief van aard, zeker na de val van Napoleon en de terugkeer van de door Napoleon verdreven dicators. Politici bevorderden het culturele leven en ideologen de groei van het idee van de absolute muziek, niet zozeer omdat muziek autonoom is en daarmee geen vaste betekenis zou hebben, maar veeleer om de kunst daarmee los te weken van de politiek zodat hij een vlucht kon zijn weg van de politieke en maatschappelijke wereld. De receptie van Beethoven (en ook die van Mozart en Schubert) zijn daar uitstekende voorbeelden van.

De periode die wij nu klassiek noemen (1750-1830), beschouwden tijdgenoten onder wie de bekende schrijver E.T.A. Hoffmann als romantisch. De werken van Mozart en Beethoven waren in hun ogen toonbeelden van onrust en opruiing. Hun muziek gold als moeilijk (zowel voor luisteraars en musici) en choquerend, omdat ze vertrouwde muzikale waarden overboord zet. De huidige gewoonte om de muziek van Mozart en Beethoven te typeren als klassiek ontstond pas in de jaren dertig van de negentiende eeuw in een reactie op de maatschappelijke onrust en artistieke vernieuwing van de post-Napoleontische tijd. Met die kwalificatie verwees men naar eigenschappen van de kunst uit de klassieke oudheid zoals evenwicht tussen vorm en inhoud en beheersing - en daarmee het ontbreken of terzijde schuiven - van revolutionerende emoties. In reactie op de stormachtige jaren sinds 1815 groeide de idee(-fixe) van de prerevolutionaire tijd als een tijd van rust en balans. Mozart was geen componist meer, maar een engel die half boven de aarde zweefde en die gezien werd als een soort superieure zondagscomponist. Zijn demonische kant verdween vrijwel helemaal uit de beeldvorming (met uitzondering van zijn opera *Don Giovanni* en zijn twee pianoconcerten in een mineurtoonsoort) en het meest klonken zijn diverterende en galante werken. Dat beeld zou dominant blijven tot ongeveer de Eerste Wereldoorlog.

Bij de pogingen van na 1830 om Beethoven af te schilderen als een klassieke componist en daarmee als een toonbeeld van evenwicht hadden de *imagobuilders* een probleem. Het beeld uit de

Napoleontische tijd van Beethoven als rebel, in muzikaal en maatschappelijk opzicht, was inmiddels te zeer ingeburgerd om zomaar terzijde te kunnen schuiven. Beethovens muziek gold als krachtig en baanbrekend en zijn leven zat vol daden die een burger in een dictatuur niet snel in zijn hoofd zou halen. De manier waarop hij de aristocratie bruuskeerde met zijn uitspraak dat niet aristocraten uit geboorte maar alleen aristocraten door talent zoals hij de ware nobellieden waren, zijn temperament dat geen boodschap had aan standsverschillen en standsbepaald gedrag plus de mededeling dat hij, toen hij hoorde dat Napoleon zichzelf had gekroond tot keizer en zich daarmee had gedegradeerd tot een ordinaire dictator de opdracht van de Eroica aan Napoleon woest had ingetrokken, waren de perfecte bevestiging van Beethoven de rebel en wereldverbeteraar die zich binnen en buiten de kunst door niemand iets liet gezeggen. Deze kant van Beethoven was al snel na zijn dood dankzij vele publicaties te bekend om te kunnen negeren. De machthebbers na 1815 waren de revolutie liever kwijt dan rijk, maar wilden tegelijk Beethoven behouden omdat zijn muziek ook voor hen zeer geschikt was: zeer goed en zeer Duits. Vanaf dat moment loopt door de Duitse geschiedenis voortdurend de vraag hoe Beethoven te interpreteren. Is hij meer rebellerend of meer klassiek? In hoeverre is zijn muziek nationaal en in hoeverre universeel? De heftigheid waarmee de strijd daarover gevoerd werd, geeft niet alleen aan hoe verdeeld de meningen waren, maar ook hoe belangrijk Beethoven voor alle partijen was. Typisch is in dit verband een opmerking die Beethovens bewonderaar Gustav Mahler maakte tegen een conservatieve criticus. 'Uw Beethoven is niet mijn Beethoven.' Voor Mahler hoorde Beethoven met Shakespeare, Goethe en Wagner tot de hoogtepunten van de westerse beschaving. Op dit punt waren Mahler en zijn opposenten het eens.

In Nederland kende men de standpunten die in Duitsland werden ingenomen en werd ook duidelijk partij gekozen. Hoe interessant de Nederlandse uitspraken ook zijn, voorzichtigheid daarbij is ge-

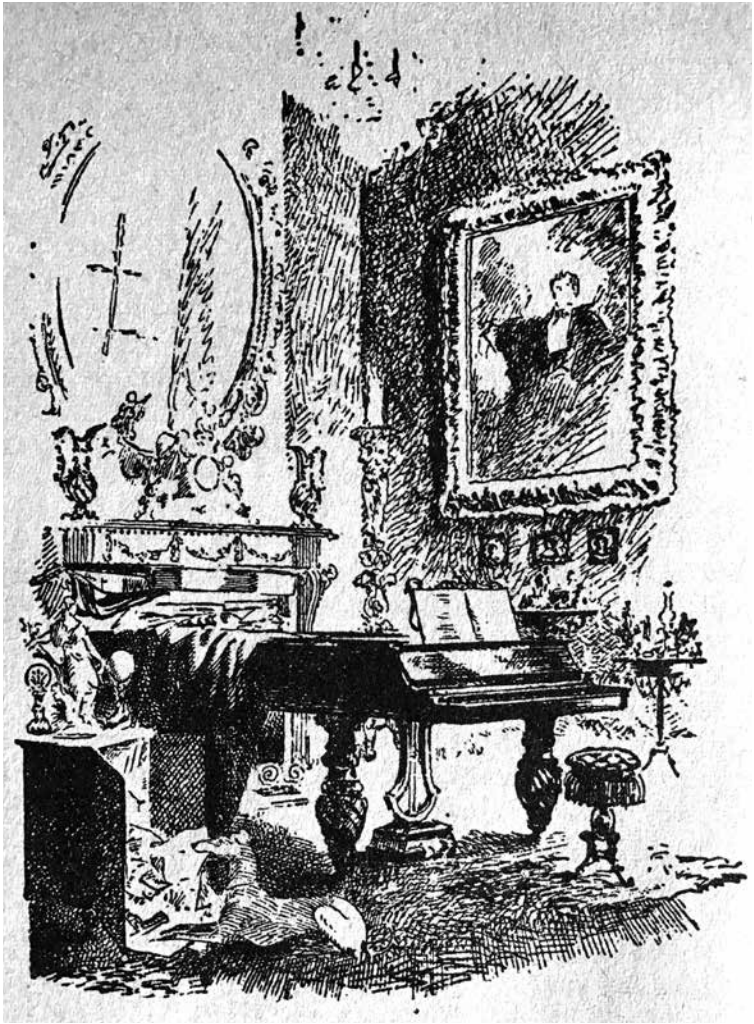
boden. Om te beginnen zijn ze niet talrijk. Na Beethovens dood verscheen, op een paar kort bestaande uitzonderingen na, het eerste Nederlandstalige muziektijdschrift, *Het Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift*, pas in 1839 (het zou voortleven tot 1848). In 1844 verscheen een tweede, *Caecilia. Algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland* dat het precies honderd jaar zou uithouden. Inzake Nederlandse uitspraken uit de eerste twaalf jaar na Beethovens dood zijn we daarom, veel meer dan bij latere tijdvakken, aangewezen op kranten, boeken en tijdschriften van algemene aard. Kranten brachten wel aankondigingen van concerten, vaak met het programma globaal aangeduid, maar zelden beschouwingen over de muziek en de musici. Als kranten al iets schreven over de concerten, dan eerder over de uitvoeringen dan over de stukken. En die informatie was bijna altijd zeer kort – typering van één woord, hooguit een paar woorden, waren regel en bijna altijd positief. Een beeld van een speelstijl geven ze niet. De meeste ruimte in Nederlandse publicaties over Beethoven gaat op aan zijn biografie. De tragische aspecten worden relatief breed uitgemeten, met name zijn doofheid, zijn onvermogen tot trouwen en de groeiende eenzaamheid als gevolg van zijn verslechterende gezondheid.<sup>58</sup> Zijn betekenis wordt lang niet altijd expliciet aangegeven, maar men kan die wel afleiden met behulp van informatie uit de omgeving. Die informatie maakt bovenal duidelijk dat de basis voor Beethovens positie in de cultuur reeds gelegd werd tijdens zijn leven en dat die in de ruim honderd jaar daarna lange tijd niet wezenlijk zou veranderen.

Neem het voor zover bekend eerste Nederlandstalige boek over Beethoven: een Nederlandse vertaling van de *Biographische Notizen über Ludwig von Beethoven* van dr. F.G. Wegeler en Beethovens leerling Ferdinand Ries, verschenen in 1839. In hetzelfde jaar publiceerde *De Avondbode, Algemeen Nieuwsblad* onder de titel ‘Mengelwerk’ op 2 februari op de voorpagina een uitvoerige serie (de afleveringen waren aanzienlijk langer dan de beursberichten) over Beethovens leven, waarschijnlijk gebaseerd op de herinneringen van Ries. De persoon Beethoven wordt in deze teksten niet

gespaard ('Hij was van een onbegrijpelijke onhandigheid in alles wat hij deed, en zijne bewegingen waren van alle bevalligheid ontbloot'). Over de muziek en over individuele stukken lezen we weinig; daartoe behoort de constatering dat de componist de regels overtrad die hem niet bevielen ('De onafhankelijkheid was voor BEETHOVEN het hoogste goed'). De laatste alinea laat aan duidelijkheid niets te wensen over. 'Behalve door de bekrompenheid zijner middelen, werd BEETHOVEN door zijne doofheid, welke steeds toenam, zeer gekweld, en viel eindelijk in een diepe zwaarmoedigheid, waardoor een mindere sterk genie welligt ware uitgedoofd geworden. De bewondering voor de werken van dien grooten componist kan slechts te meer toenemen, wanneer men over het verdriet nadenkt, dat aan zijn roemvol leven knaagde.'

Beethoven geldt als een grootheid, onbetwist de grootste van zijn tijd en een machtige bron van inspiratie voor componisten na hem. Termen als genie en onsterfelijk zijn bij de bespreking van zijn werk niet van de lucht en bij andere componisten afwezig, ook al is het oordeel over hun werk veelal positief. Tegelijk is Beethoven geen revolutionair. In teksten over hem wordt zijn muziek geprezen om zijn niveau en zijn diepgang, niet om het wereldschokkende karakter ervan; Goethe en Beethoven hadden vóór 1840 bij velen juist vanwege dat rebelse een slechte naam.<sup>59</sup> In de periode van overgang tussen het idee van de rebel en het beeld van Beethoven als classicist verscheen de genoemde Nederlandse vertaling van het boek over Beethoven van Wegeler, Ries en Seyfried. Onderstaande tekst van de uitgever in een advertentie is daarom wellicht meer dan alleen reclame voor het eigen boek. 'Het kan niet anders, of dit werk moet aan alle hoogschatters van het genie dezès grooten mens welkom zijn, vooral in een tijd, waarin men het gewaagd heeft zijne veel omvattende kennis en zijne muzikale verdiensten in twijfel te trekken. Uit de beste bronnen geschept, verspreiden deze Biographische aantekeningen een helder licht, ook over zijne bijzondere betrekkingen, waaromtrent tot nu toe zoo jammerlijk in het duister werd rondgetast.'<sup>60</sup> Pas door Beet-

hoven te zien als een klassiek componist kan men zijn werk goed begrijpen.



*De familie Kegge gaat naar een concert (Hildebrand, Camera obscura. Utrecht: Prisma, z.j., met illustraties uit de derde uitgave van 1851).*

Dat Nederland hiermee in de pas liep met de veranderende opvattingen in het buitenland, illustreert ook het artikel 'Iets over de hedendaagsche muziek' uit 1827 van J. de Vos, waarin deze reageert op uitspraken van de historicus N.G. van Kampen. De laatste beschrijft niet alleen Beethoven, maar ook Haydn en Mozart als revolutionairen en romantici omdat zij breken met hun traditie. De breuk begint aldus Van Kampen bij Haydn en Mozart en de vervolmaking van de omwenteling vindt zijn bekroning in Beethoven. Vos is duidelijk positiever over Beethoven dan Van Kampen die 'in eene *Symphonie* van BEETHOVEN *het gebalk van ezels meent te booren!*...' <sup>61</sup> Eerder al had Van Kampen de composities van Haydn bestempeld als laf en die van Mozart als 'kattenmuziek'. Beethoven en Von Weber bestempelt Vos daarentegen als genieën en zet hij op dezelfde hoogte als de schrijvers Sterne en Jean Paul. <sup>62</sup> Van Kampen was minder van deze revolutie gediend en liet zich positief uit over 'oude meesters' (dat wil zeggen van vóór Haydn) zoals Palestrina, in de ogen van Van Kampen een klassieke componist. <sup>63</sup>

Enkele jaren later verscheen opnieuw van een Nederlander een groot artikel over onder andere Beethoven, 'Het karakter der toonkunst in de XIX eeuw', geschreven door Janus Petrinius. Ook voor hem betekent de muziek van Haydn en Mozart een grote omwenteling; Beethoven is de vervolmaker van hun taal. Mozart is hem te diverterend, een feit dat Petrinius in verband brengt met 'de Franse omwenteling'. Beethoven streeft zijn twee voorgangers voorbij. 'Wat de oorspronkelijkheid, de kracht, de schoonheid en de verscheidenheid zijner toonscheppingen betreft, streeft hij hen, die wij genoemd hebben, op zijde. (...) Er is echter veel minder regelmatigheid in dezelve; zijne verbindingen zijn meer gewaagd; zijne overgangen schokkender; al te dikwijls hebben zij iets duisters.' <sup>64</sup> Stelt hij ondanks die duisternis Beethoven niettemin op hoog niveau, veel negatiever is hij over diens navolgers. Rossini is 'de toondichter van hen, die willen genieten' (...) 'hij maakt muziek, gelijk BUONAPARTE veldslagen won.' Nog negatiever is hij over 'de gebreken van WEBER'S en BEETHOVEN'S volgelingen':



‘duisterheid, te groote ingewikkeldheid, de zucht om in vreemde en harde toonsoorten te schrijven; dikwijls mangelt het hun aan natuurlijkheid, gemakkelijkerheid en bevalligheid.’<sup>65</sup> ‘De ernstige en strenge stijl der oudere kunst [en daarmee doelt hij op de componisten van Haydn tot en met Rossini] is door eene meer vrolijke en levendige opgevolgd, hierna, door teeder gevoel bezield, heeft later eene snelle en zinnelijke betoovering dit gevoel vervangen, tot eindelijk een geheel mystiek karakter in de toonkunst doorgedrongen is.’<sup>66</sup> De romantiek was duidelijk niet aan Petrinius besteed.

Tussen romantiek en classicisme staan twee bijdragen van Jan Pieter Heije, in 1868 een van de oprichters van de Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, die nu de naam draagt Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. In 1832 schreef hij voor de *Muzen-Almanak*, een jaarlijkse bloemlezing met literaire teksten van allerlei aard, een lofzang van zes pagina’s op Beethoven in de vorm van een gedicht. Beethovens grootheid wordt bezongen, de diepte en verhevenheid van zijn gevoelens worden bejubeld en de componist wordt geprezen om zijn inzet ook bij zoveel tegenslag. Twee jaar later, in een verzonnen dialoog voor het tijdschrift *De Muzen*, laat hij twee personen discussiëren over nieuwe muziek. Beethoven ‘is dikwijls duister en onbepaald in zijne uitdrukking’. In reactie hierop wil de gesprekspartner dit wel erkennen, maar tegelijk is Beethoven een melodicus. Men vindt bij hem ‘dat innig doordringen in de situatie, die waarheid en bevalligheid in de voorstelling, dat ligte en sierlijke in den vorm, om kort te gaan, dat zuivere lyrische karakter der lyrische poëzij en toonkunst.’ Termen als genie en onsterfelijk ontbreken niet. De rebellie wordt niet ontkend, maar de verhevenheid en de schoonheid prevaleren.<sup>67</sup>

Die dubbele aard spreekt ook uit een artikel, in eerste instantie gewijd aan de opera *Les huguenots* van Meyerbeer. ‘Reeds Beethoven verkondigde dezen tijd in zijne symphoniën; en wanneer deze tegenwoordig allerwegen gewaardeerd worden, terwijl daarentegen zijn *Fidelio* slechts zelden den tol van bewondering, aan den naam en de schim des makers verschuldigd, mag genieten, zoo is dit

meer dan toeval; het is een bewijs, dat de geweldige harmonie zijner symphonien ons thans meer aandoet, terwijl zijne melodierijke Opera ons vreemd dreigt te worden.<sup>68</sup> In 1843 meldt een concertrecensie: 'De [pianist] Heer Krausze is mede een nog jeugdig virtuoos van omstreeks een en twintig jaren. Als élève van den beroemden Hummel moest zijn geest wel tot den klassieken smaak overhellen, en hij draagt dan ook de werken van eenen Beethoven bij voorkeur en met de meeste gevoelsuitdrukking voor. Evenwel is de nieuwe school hem niet vreemd, en de compositien van Liszt leveren voor hem niet de minste zwarigheden op.'<sup>69</sup> In hetzelfde jaar rekent de *Journal de la Haye* van 25 september Beethoven samen met Mozart en Mendelssohn tot 'la musique classique des grands maîtres allemands'. Beethoven is weliswaar een wezenlijke uitbreiding van de klassieke stijl van Haydn en Mozart richting de romantiek 'jusqu'à l'abstraction transcendente, jusqu'à la métaphysique, un naturalisme qui menaçait de tourner au descriptif', maar hij blijft, even wezenlijk, een klassiek componist.<sup>70</sup>

Met Beethoven worden ook de andere, belangrijkste componisten uit de periode 1750-1830 op een voetstuk geplaatst. 'Indien men dan ook al bij deze gelegenheid [het concert van 23 januari 1844 in Sociëteit De Harmonie in Rotterdam] geen de minste notitie wil nemen van echt Hollandsche voortbrengselen, en men zich uitsluitend wilde bepalen tot al wat vreemd is, waarom dan de groote geniën en onsterfelijke Duitsche componisten niet gehuldigd? Mozart's koren uit zijne zoo uitmuntende opera, Haydens, Schepping seizoenen; Beethoven's Symphonie? alle klassieke compositien, welke nimmer te veel gehoord kunnen worden en door geene anderen immer zullen geëvenaard veel minder overtroffen worden?'<sup>71</sup> De 'giganteske' Beethoven wordt vaker in één adem genoemd met 'de gevoelige Mozart' en 'de bevallige Haydn',<sup>72</sup> evenals het feit dat alle drie Duitsers zijn.<sup>73</sup> 'Tout ce que l'Europe actuelle [1845] de compositeurs éminens ne saurait produire un chef-d'oeuvre comme le Symphonie héroïque, ni retrouver les charmantes mélodies

des *Nozze di Figaro*.<sup>74</sup> In 1850 schreef *De Gids* in een anoniem artikel getiteld ‘De hedendaagsche opera’: ‘Men heeft toch ook bij de instrumentaalmuziek vaste, ouderwetsche vormen, die noch door Beethoven, noch door Mendelssohn (al beweren ’t ook sommigen!) zijn omvergeworpen. Deze meesters zijn veeleer juist dáar het grootst geweest, waar ze aan den drang van hun genie, door het vasthouden aan overgeleverde vormen, perk hebben gesteld.’<sup>75</sup> De beste Duitse muziek was de maatstaf voor niet-Duitse componisten, ook in compositorisch opzicht. De ontwikkeling in de Beethoven-perceptie van overwegend rebels en romantisch naar klassiek en gecodificeerd is geen rechte weg, maar de ontwikkeling en de uitkomst zijn onmiskenbaar.

### **Duitse vs. andere muziek**

Die liefde voor orde en intensiteit spreekt ook uit de beschrijvingen van andere componisten. Veel Nederlanders oriënteerden zich op buitenlandse muziek, met name de Duitse muziek. In 1847 schreef *De Gids* naar aanleiding van het ‘derde Nederrhijnsch-Nederlandsch zangersfeest te Arnhem’ op 14 en 15 augustus: ‘Ja, voorzeker, *Duitschland* is vorst in het rijk der toonen. Maar, vraagt gij mij, waar, buiten zijne grenzen, zijn heerscherstaf op dit gebied het meest geëerbiedigd wordt, ik aarzel niet te antwoorden; in het stamverwante Nederland.’<sup>76</sup> Al vijftien jaar eerder noemde de *Journal de la Haye* Beethoven, ‘ce géant musical’, weliswaar extravagant, maar ook ‘vol karakteristieken van zijn land Duitsland.’<sup>77</sup>

Duitse muziek gaat niet alleen door voor goed gevormd, maar heeft ook de vereiste diepgang, in emotioneel en spiritueel opzicht. *Caecilia* bracht regelmatig verslagen van Duitse muziekfestiviteiten, veel meer dan Franse. De verslagen behelsden weliswaar ‘een onpartijdig onderzoek’,<sup>78</sup> maar de kwantiteit gaf duidelijk aan waar de prioriteit lag en welke visie men had. Muziek wordt niet beschreven als een symbool van een maatschappelijke constellatie maar als een autonoom gegeven. Componisten hebben in de loop van de decennia wel de muzikale expressiemiddelen verruimd, maar waren niet

uit op omverwerping van overgeleverde principes. ‘Duitse muziek’ laat men beginnen bij Bach, veel aandacht is er pas voor componisten vanaf Haydn en Mozart. Beethoven heet al tijdens zijn leven onsterfelijk en zeker erna,<sup>79</sup> dezelfde typering voor Bach verschijnt voor het eerst in de jaren veertig.

Ook al volgen de publicisten de nieuwste ontwikkelingen op de voet, de grootste lof na 1830 was weggelegd voor hen die wij nu zien als klassieke meesters en in 1830 allemaal dood waren. Weber en Schubert, voor zover men hen kende, zijn classicisten. Aan Wagner, Berlioz, Liszt en Chopin moest het concertpubliek wenen. Over Schumann en Berlioz verschenen al in de jaren veertig welwillende teksten, maar zij werden niet gezien als van het niveau van Beethoven. Als de twee genoemde tijdschriften artikelen gaan wijden aan componisten, beginnen zij met klassieke Duitsers (Haydn, Mozart, Beethoven), pas daarna volgen onder meer Berlioz en Chopin (de eerste uitvoerige Nederlandse publicatie over de laatste was de ‘Necroloog’ verschenen in 1849 in *Caecilia*; zijn muziek werd in Nederland al gespeeld vanaf de jaren veertig). Veel muziek van na Beethoven is voor Nederlanders anno 1840 geen aanvulling op de klassieken, maar een breuk daarmee en daarom iets om te veroordelen. De vernieuwingen gelden als geforceerd, onnatuurlijk, onevenwichtig, kortom, van minder niveau. De klassieken worden modellen voor andere componisten, behalve bij die auteurs die ook oog hebben voor de religieuze muziek van vóór de Franse revolutie. De ontwikkeling van de muziek sinds 1750 was voor diverse commentatoren niet slechts een verandering, maar ook een vooruitgang, in diverse opzichten. Musici konden meer, instrumenten boden meer mogelijkheden en de muziek was rijker, zowel wat betreft expressie als speeltechnisch niveau. Beethoven was beter dan Bach - en met Bach de gehele oude muziek, als men die al kende, zeker voor seculiere muzikdeskundigen.

De bewondering voor de Duitse muziek is ook een veroordeling van de nieuwste Franse muziek – en niet alleen de Franse: niet-Duitse muziek wordt aanvankelijk zelden genoemd. De Franse is

niet goed genoeg en het ontbreekt haar aan voldoende ernst. Uit een artikel in *De Gids*: 'Of in Frankrijk, het Vaderland van den chanson en de romance, van het vluchtig genot en de oppervlakkige levensbeschouwing, dat zich verlustigt in de toonen van auber?'<sup>780</sup> En deze: 'La musique classique des compositeurs allemands faisait déjà depuis longtemps les délices des Hollandes, alors qu'à Paris, ils n'ont pas encore été possible de faire écouter jusqu'à la fin une symphonie de Beethoven. A la Haye surtout, où un des meilleurs orchestres qui soient connus, exécute souvent les chefs d'œuvre de Beethoven, de Spohr et de Weber, avec une perfection qui fait l'admiration des étrangers, le goût pour les immortelles productions musicales des grands maîtres de notre époque, devient tous les jours plus vif.'<sup>781</sup>

In een artikel over 'Het hedendaagsch Parijs' staat een veelzeggende uitspraak over de smaak van het Nederlandse concertpubliek. 'Men bedenke echter, dat dit de concertzaal van het [Parijse] volk is, en dat deze muziek hetzelfde beter bevalt, dan die van BEETHOVEN, MOZART, BOIELDIEU of AUBER. De hemelsche taal der toonen, die de gunstelingen der Goden hebben afgeluisterd, welke onze ooren streelt en onze ziel verteedert, zou op de grove ooren der woelige volksmenigte volstrekt geen indruk maken.'<sup>782</sup> Ook de volgende beschrijving van Beethovens 'Pastorale' spreekt boekdelen. 'Pastorale sinfonie van Beethoven: triumf, edele muziekpoesij op prosaisch noten-mengsel! Triumf, goddelijke natuur, die hart en ziel verrukt op het dichtselsel der kunst, dat ten hoogste genomen bewondering wekt! Triumf, maagdelijk schoon, in het eenvoudig gewaad der onschuld, op gemaktheid en wangestalte, met pluim en list getooid, en in het staatsiekleed met plooi en sleep gedost! Triumf Beethoven, op allen die zich, in naschrijvers-zin, vermeten u, in uwe hooge vlugt, te volgen en uwe melodijen, in allerlei vormen over te gieten, zij achterhalen noch bereiken u! De bouwkunde kent slechts vijf oorspronkelijk en *eene* gemengde orde: de sinfonie bezit een beperkt getal klassieke schrijvers: Haydn, Mozart en Beethoven bezitten den hoogsten rang, en al wat er overi-

gens werd geschreven, wil wel eens mengelmoes zijn. De pastorale sinfonie is een gedenkstuk voor de eeuwigheid.<sup>83</sup> Een artikel in de *Utrechtsche Courant* van 4 maart 1839 stelt: ‘Haijdn was de eerste van dit onvergetelijke driemanschap [met Mozart en Beethoven], dat slechts HÄNDEL en BACH als voorgangers kan tellen.’ Oude muziek, voor zover men die al kende, vond men van mindere kwaliteit dan het beste van de componisten sinds de klassieken.

### **Mendelssohn als norm**

Naarmate de eeuw vordert, treden de sociale aspecten van de Beethovenverering sterker aan het licht. Beethoven wordt steeds vaker voorgesteld als een kunstenaar louter bezig met zijn kunst, niet omdat hij alleen maar in kunst geïnteresseerd geweest zou zijn, maar omdat zijn grootste bewonderaars (de burgers) hem wilden ontdoen van zijn status van rebel zodat hun eigen afkeer van rebellie in kunst en samenleving meer zichtbaar werd. Details omtrent Beethovens persoon worden weliswaar vermeld, met name de pogingen ondanks de tegenslagen te blijven componeren, maar de sociale (lees: anti-burgerlijke) component verdwijnt gaandeweg uit de beschrijvingen. Veelzeggend in dit verband is de necrologie van Chopin uit 1849 waarin de componist wordt omschreven als aristocraat, als mens en als kunstenaar. Zijn muziek wordt geprezen, de anonieme schrijver vermeldt dat sommigen met Chopins muziek dwepen, maar ook dat zijn werk mysterieus is. Anders ging het twee jaar eerder bij de dood van Felix Mendelssohn-Bartholdy. Zowel *Caecilia* als *Het Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift* besteedde er uitgebreid aandacht aan. De necrologie in het tweede blad telde vier pagina's, ongewoon lang voor een doodsbericht in deze kolommen, en was tevens omlijst met een dik zwart kader, iets wat geen enkel andere musicus in deze periode overkwam.<sup>84</sup> Ook *Caecilia* liet zich niet onbetuigd en publiceerde een zeer uitvoerige biografie, verspreid over vele afleveringen, een omvang die geen enkele andere componist in het blad vóór 1914 ten deel zou vallen. Het eerste nummer van *Caecilia* na de dood van de componist (van 15 november 1847) bevatte een aankondiging met

een niet mis te verstaan waardeoordeel. ‘Met smart vernemen wij den dood van den te regt beroemden Mendelssohn. (...) Europa verliest in den geniale Componist van den Paulus en Elias eene ster, zoo als er in vele jaren niet meer aan den kunsthemel schitteren zal.’<sup>85</sup> Reeds negen jaar eerder, bij een beschrijving van het muziekfeest in Keulen, waar Mendelssohn eigen werk uitvoerde, sprak de *Overijsselsche Courant* van 19 juni 1838 van ‘eene groote genie’, een lof die geen enkele andere levende componist in deze jaren te beurt viel. Ten Bokum schrijft over Mendelssohns bezoek aan Den Haag in 1836: ‘Hij zal zich in Scheveningen als *burger-gentleman* hebben geërgerd aan de vloed van kurende graven, baronnen, chique buitenlandse regeringsfunctionarissen en hun echtgenotes.’<sup>86</sup> Ten Bokum zegt expliciet wat Mendelssohn tijdgenoten niet uitspraken: Mendelssohn was de norm omdat hij een modelburger was.

De necrologie in *Caecilia* werkt in de kop van het artikel deze lof uit. ‘Door de mare des doods van een groot en deugdzaam man, die op het gebied van kunst of wetenschap onsterfelijken roem verworven heeft, wordt elk gevoelig hart getroffen en een traan geperst uit ’t oog van allen, die den ontslapene, hetzij in persoon, hetzij uit zijne werken en kunstverigtingen hebben leeren kennen. Zulk een dood, immers, kan een onherstelbaar verlies voor de kunst of de wetenschap berokkenen, wanneer het iemand geldt, die der wereld ontrukkt is in een’ tijd dat zijn aanwezen zoo onmisbaar was, wanneer het een iemand geldt, die door voorbeeld en werken nog zoo veel goeds en nuttigs had kunnen stichten, zoo veel schoons had kunnen scheppen; maar vooral dan is zulk een verlies onherstelbaar te noemen, wanneer een zoodanige eenig in zijn soort daár staat, wanneer hij eene nieuwe en schoone baan betreden heeft, welke anderen wel trachten te volgen, maar daarin niet anders dan gebrekkige navolgers gebleven zijn en welligt altoos blijven zullen. Ja zulk een verlies is vooral dan onherstelbaar, wanneer het een kunstenaar geldt die opgevoed in de school der Classici, gedurende zijn leven, in het midden der stormen van slechte kunststrigtingen en valschen smaak, welke de kunst en de kunstwereld bederven, pal stond als een held,

en het oude klassieke aan het nieuwe, aan eene fijne en schitterende instrumentatie op eene geniale wijze wist te verbinden. Behoeven wij den kunstenaar te noemen, die zulk eene schoone plaats onder de meteoren der kunst bekleedde, den kunstenaar, die voor altoos van ons gescheiden is? Immers... het was Mendelssohn, Mendelssohn – de schepper van een aantal poëtische toonwerken, van zoo veel nieuws, schoons, edels en verhevens, waarop zoowel der goedkeuring van kunstenaars en kunstregters als de bravo's der volken het zegel der onsterfelijkheid gedrukt hebben.<sup>87</sup>

Mendelssohns kennis van de klassieken (en daarmee bedoelt de auteur Haydn, Mozart en Beethoven) wordt vermeld, zijn inzet voor Bach vrijwel niet (in de gevonden necrologieën ontbreekt de mededeling dat hij Bachs *Matthäus-Passion* na een eeuw onder het stof vandaan heeft gehaald).<sup>88</sup> Aan Mendelssohns bezoek aan Nederland in 1836 heeft de necroloog prettige herinneringen: de componist was vriendelijk, benaderbaar, altijd bereid over zijn werk te praten en oprecht bescheiden als hem terechte waardering ten deel viel. Eind 1847 vonden niet alleen in Duitsland, maar ook in Nederland herdenkingsconcerten plaats met het doel geld bijeen te brengen voor een monument in Leipzig, een eer die Beethoven in Nederland niet te beurt is gevallen. (De ene helft van het geld was bestemd voor het monument, de andere 'voor de armen').<sup>89</sup>

Al tijdens Mendelssohns leven was de lof voor hem in Nederland groot. Hij werd benaderd door compositiestudenten die bij hem in Leipzig wilden studeren (van overheidswege werd hiervoor zelfs een regeling bedacht), zijn muziek werd veelvuldig uitgevoerd, uitgegeven en uiterst positief beschreven. Men bewonderde zijn klassieke inborst, zijn instrumentatiekunst niet gericht op massa en effect maar op 'doelmatig gebruik', zijn goede smaak, zijn worteling in de kerkelijke stijl van Bach en Händel, zijn voorbeeld voor Nederlandse componisten omdat zijn oratorium *Paulus* 'zich door helderheid en eenvoudigheid, gepaard aan schoone melodien en kracht van uitdrukking, gunstig van den heerschenden duitschen stijl onderscheidt'.<sup>90</sup>



Zoveel aandacht direct na zijn dood geeft aan hoe groot de waardering voor zijn werk in Nederland was. Zet men de motieven voor de waardering van Mendelssohns persoon en werk naast die van Beethovens persoon en werk, dan zijn er overeenkomsten en verschillen. De overeenkomsten: het hoge niveau en de grote intensiteit van hun werk waaraan andere levende componisten niet kunnen tippen. Beider muziek is een toonbeeld van evenwichtigheid, van drama zonder dat dit ten koste gaat van de balans in de vorm en de waardigheid van de expressie. De verschillen: Mendelssohn is een man van beschaving (dus geen ongetemde relschopper), geen aristocraat en evenmin een aristocratenkweller, burgerlijk en religieus tegelijk, een man die graag jegens iedereen correct en vriendelijk wil zijn. Van Bree repte inzake de onlangs overledene in 1848 van 'het edel, eenvoudig, Godsdienstig karakter.'<sup>91</sup> In hetzelfde jaar schreef *De Gids*: 'Met heiligen eerbied noemt de geschiedenis van namen van Händel en Bach, van Mozart, Haydn en Beethoven; - zij heeft er thans een' anderen bij te voegen van niet minder beteekenis. Of zou het nog voor twijfel vatbaar zijn, dat Mendelssohn Bartholdy eene der belangrijkste kunstverschijnselen dezer eeuw te noemen zij?'<sup>92</sup>

Mendelssohn was voor Nederland anno 1850 veel meer dan alleen een zeer goede componist. Zijn muziek sloot aan bij de tendens naar een groeiende 'gerichtheid [van het literair-culturele tijdschrift *De Gids*] op de eigen tijd (...) onder invloed van het dwingende progressieve historicisme dat niet alleen leerde dat kunst steeds de getrouwe uitdrukking was van een bepaalde sociale en historische situatie maar dit inzicht geleidelijk aan tot een gebed maakte. Men treft deze gedachte vooral aan in artikelen over muziek, die soms direct uit Duitse tijdschriften werden overgenomen en vertaald. Zo gold bijvoorbeeld de opera als de adequate vorm voor de burgerlijk-democratische tijdgeest en beluisterde men in het symfonische werk van Beethoven en Berlioz "de muzikale emancipatie der massa". Muziek was getoonzette filosofie. Sedert ongeveer 1750, zo kon men in *De Gids* lezen, be-

gonnen natuurlijkheid en de de democratische gedachte geleidelijk in kunst en maatschappij tot gelding te komen. In Mendelssohns meerstemmige mannenkoren, muziek voor de liedertafels en zangfeesten, gaf een nieuwe volkszang uiting aan de liberaal-democratische ontwikkeling in maatschappij en kunst.<sup>93</sup> Vanaf de tweede helft van de jaren dertig van de negentiende eeuw is Mendelssohn op de concertpodia een zeer vertrouwde verschijning, met name met zijn orkeststukken *Die schöne Melusine* en *Meeresstille und Glückliche Fabrt*. Later komen daar zijn religieuze koorwerken en zijn kamermuziek bij.

De exemplarische status van Mendelssohn kwam ook tot uiting in de favoriete vorm van expressie: een gepaste uiting van diepe gevoelens: beheerst, niet opgelegd expressief, intens en ernstig. De anonieme levensbeschrijving in het *Algemeen Handelsblad* van 15 november 1847 typeert zijn stijl als klassiek-romantisch. Klassiek betekent hier: in de stijl van Haydn, Mozart en Beethoven, maar zonder hun dramatisch temperament; romantisch betekende in deze periode in Nederland Spohr, Romberg en Kalliwoda, niet Chopin, Schumann en Liszt.

### **De burgerlijke muziekagenda**

In het culturele debat lag de macht bij de burgerij. Deze klasse liet zich wellicht inspireren door de status van de aristocratie, maar laafde zich bij voorkeur aan haar eigen muzikale genres: orkestmuziek met qua vorm een sterk klassieke inslag en qua toon een lichtelijk romantische expressie, precies zoals Mendelssohn omging met de klassieke Duitse meesters. Die voorkeur spreekt ook uit de werken van de bekendste Nederlandse componisten uit de periode 1830-1900: Johannes van Bree (1801-1857) en Johannes Verhulst (1816-1891) die met hun orkest- en kamermuziek in de voetsporen traden van Wilhelm Wilms. Diverse stappen werden ondernomen om het Nederlandse muzikleven op te stoten in de vaart der volken (Beethoven en het Duitse muzikleven dienden daarbij als voorbeeld), maar voorlopig tevergeefs.

Exemplarisch is in dit verband de *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst*, opgericht in 1829, naar analogie van de *Maatschappij tot Nut van 't Algemeen* (voor algemeen kan men lezen de goede burgerij). Op 22 april 1839 schreef *De Avondbode*: 'De treurige opmerking, dat de toonkunst, niet slechts vergelijkenderwijs bij andere landen, maar ook in verhouding tot den toestand der overige kunsten in ons land, ver achter stond, had den wensch doen geboren worden, om naar de middelen tot herstel om te zien. Zouden echter deze midelen eene gelukkige toepassing vinden, dan moest vooraf de oorzaak der kwaal worden weggenomen. Die oorzaak lag niet, gelijk wij reeds opmerkten, in ons volkskarakter, onze zeden, klimaat, gebrek aan kunsten of dergelijke omstandigheden; maar zij lag in de stellige minachting van velen, in de onverschilligheid der meesten. (...) een aantal gelukkige beoefenaars en voorstanders der toonkunst, die tevens in hunne maatschappelijke betrekkingen op de achting en genegenheid van hunner medeburgers aanspraak mogen maken, en van wie meeningen uitgaan, die anderen ligtelijk tot rigtsnoer worden, moesten zich onderling vereenigen, OPENLIJK door woord en daad BELIJDEN, dat zij de kunst in hunne bescherming wilden nemen, en hare belangen voortaan. (...) En inderdaad verdient het eenige opmerking, wanneer men, b.v., de belangrijkste verandering gadeslaat, die men sedert eenige jaren in de zoogenaamde muzijkpartijtjes of kleine muzikale bijeenkomsten van kunstminnaars is voorgevallen. Daar toch, waar vroeger de kleine eigenliefde van den dilettant voor zijne romance of zijn walsje de goedkeuring der toehoorders bedelde, ziet men thans ter naauwernood eenige kunstminnaars vereenigd, of, met ter zijde stelling van hetgeen men reeds als niets te duidende beuzelarij heeft leren inzien, worden de gezamenlijke krachten aan een kleine cantate, een gedeelte van een Oratorium, Mis of dergelijke ensemblestukken beproefd. Evenzoo vindt men tegenwoordig de klavieruittreksels van de voortreffelijkste werken van Mozart, Beethoven, Spohr, Mendelssohn Bartholdy, en andere groote meesters gestoffeerd; iets, hetwelk dan ook het belangrijk debiet van soortgelijke

werken verklaart, dat is de laatste jaren stellig zeshoudig, zoo niet meer, vermeerderd is. Zoodanige resultaten konden alleen door de meer algemeene bekendmaking van de klassieken werken der kunst verkregen worden. Dat de eer daarvan grotendeels aan de bedoelde muziekfeesten toekomt, zal evenmin aan twijfel onderhevig zijn, als dat dit een en ander rigting van den muzikalen smaak aanduidt, die aan de kunst eene gelukkig toekomst belooft.’

In hoeverre die nobele gedachte over de verspreiding van kunst onder de burgerij tot uiting kwam in het gedrag van het publiek tijdens concerten, wordt nauwelijks vermeld. Maar een enkele terzijde in een recensie geeft wel een vermoeden. Naar aanleiding van het optreden van Franz Liszt in Utrecht in december 1842 met medewerking van de tenor Rubini (Liszt speelde onder meer de ‘Sonate quasi fantasia (ut dièse mineur)’, nu beter bekend als de ‘Mondscheinsonate’), schreef de *Utrechtsche Provinciale Stads-Courant* van 12 december 1842, dat de organisatie zich erop kan beroemen ‘dat zij de eerste was, die heeft kunnen bewerken, dat het publiek, zoo niet luistert, dan ten minste stil is, onder het spelen van Sijmphonïën en Ouverturen; immers die muzikale kunstgewrochten werden vroeger verwaarloosd door een aanhoudend gedruis der toehoorders.’ Ongetwijfeld was de ongewone reactie van het publiek mede ingegeven door Liszts ‘hooge genialiteit, zijne vermorselende tooverkracht, op de Pianoforte’. Gezet naast de Nederlandse pianocomposities van dat moment, bijvoorbeeld die van Gerrit Jan van Eijken en Mendelssohns leerling Johannes Gijsbertus Bastiaans (veelal vereenvoudigde versies van Schuberts Impromptu’s en Mendelssohns Lieder ohne Worte), moeten Liszts versie van Beethovens Pastorale en diens fantasie over thema’s uit Mozarts opera *Don Giovanni* (werken die Liszt uitvoerde in Nederland in 1841 en 1842) niets minder dan een openbaring zijn geweest.

Deze citaten relativeren weliswaar enigszins de associatie van de burgerij met cultuur, maar omgang met cultuur was desondanks een belangrijk onderdeel van de burgerlijke wereld. Wat Kloek en Mijnhardt beschrijven voor de wereld van 1800, was vijftig jaar

later nog steeds juist. ‘Het feit dat overheid en kerk geen activerende rol speelden, betekent niet dat de muziek in het private leven ook niet veel te betekenen had. Tot wat men een “beschaafde opvoeding” noemde, behoorden een geofende zangstem en vertrouwdheid met een instrument. Het gezamenlijk muziek maken en naar elkaars muziek luisteren waren een wezenlijk onderdeel van het huiselijke en sociale leven. Althans idealiter: in overgeleverde boedelinventarissen houden de aantallen muziekinstrumenten niet over. In veel romans met een burgerlijke model functie neemt de muziekbeoefening echter een prominente plaats in. (...) Nieuw is in de literatuur van deze jaren dat muziek ook in de strikte privé-sfeer functioneert als uitlaatklep voor overweldigende emoties.’<sup>94</sup>

Illustratief voor ‘de muzikale macht’ van de burgerij, meer dan die van andere bevolkingsgroepen, zijn ook voor 1900 de vindplaatsen van publicaties over Beethoven: kranten, tijdschriften en boeken. Al deze podia waren grotendeels onbetaalbaar voor iedereen armer dan de burgerij. Eén zo’n tijdschrift was *Het leeskabinet* dat bestond van 1834 tot 1903 en dat als ondertitel droeg ‘Mengelwerk tot gezellig onderhoud voor beschaafde kringen’. In dit blad verschenen diverse artikelen en fictiebijdragen. De artikelen waren soms meer informatief soms meer opiniërend, maar als van een opinie sprake was, dan ging het om de componist als bijzonder individu, behept met uitzonderlijke gaven tot verheffing en verdieping, niet als maatschappelijk wezen. (Diverse aankondigingen van concerten in kranten melden dat een deel van de toegangsprijs een bijdrage is ‘voor de armen’ waarmee meteen gezegd is dat personen armer dan de burgerij in de regel niet naar klassieke concerten gingen. Ten tijde van de Belgische onafhankelijkheidsstrijd – 1830-1839 – was bij sommige concerten een deel van de recette ook bestemd ‘ten bate van de slachtoffers’ in de strijd met België.)

Veelzeggend voor ‘de muzikale macht’ van de burgerij, meer dan die van andere bevolkingsgroepen, is ook de groei van het aantal

concertzalen waar de gezeten burgers elkaar konden treffen onder het genot van onder meer zeer aangename muziek. Op 30 november 1838 schreef *De Avondbode – Algemeen Nieuwsblad*: ‘Onder de tekenen des tijds, waarover wij ons verheugen, behoort niet zoo zeer de algemeen ontwikkelde zin voor muzijk, als wel de zich meer en meer ontwikkelende voor degelijke muzijk. Noch de kunst zelve, noch de beschaving worden erdoor bevorderd, dat er thans tienduizend jonge vrouwen meer dan vroeger zijn, die eene wals van Strauss spelen of een romance van Puget zingen, dat er twintig duizend jonge heeren meer in Europa zijn, die de viool, de fluit en de cornet à piston beoefenen. Zoo lang het verstandelijke, zoo lang het dichterlijke eener kunst niet tot hart en hoofd van hare beoefenaars doordringt, zoo lang blijft dat vermeerderd aantal niet alleen onvruchtbaar, maar wordt het zelfs schadelijk voor hun ontwikkeling. Maar daar, waar zij ophoudt, tijdverdrijf, praalzucht of oorenkitteling te zijn; daar, waar zij als de schoone uitdrukking der dichterlijke gedachte opgevat en begrepen wordt, oefent zij eenen weldadigen invloed op onze beschaving en op ons gevoel.’ Dit als opmaat tot een recensie van een ‘Quartet-uitvoering in het Odéon’ met het kwartet opus 10 van Onslow (door de recensent omschreven als bevallig, puntig, geestig, bijna dartel), opus 53 nr. 1 van Spohr (diep, ernstig, gevoelvol) plus ‘de wilde stroom van Beethoven’s genie’ (opus 59 nr. 3), ‘zich langs rotsbrokken en boomstammen een weg banende, om straks in kinderlijke naïviteit en spelend zich, zonder klagt, in het onmetelijke graf der lucht te verliezen.’ Dit bericht kwam ruim een maand na een eerder bericht in dezelfde krant. ‘Wij vernemen met bijzonder genoegen, en deelen zulks aan de liefhebbers der toonkunst als iets hun zeker welgevalligs mede, dat vier onzer verdienstelijkste toonkunstenaars, onze geachte stadsgenooten, de H.H. Van Bree, Bunte, Fischer en Merlen, zich verbonden hebben tot het oprigten eener vereeniging, opzettelijk en uitsluitend bestemd tot het uitvoeren van eenige der schoonste kwartetten van Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Mendelssohn Bartholdy, enz., alsmede een daartoe door den heer van

Bree gecomponeerd kwartet.<sup>95</sup> De avonden werden een succes dat vroeg om herhaling (de tweede avond had ‘denzelfden luisterrijken uitslag’).

Vanaf ongeveer 1838 verschijnen in kranten ook aankondigingen van concerten met kamermuziek. ‘Het kan niet anders dan aangenaam zijn, onze hoofdstad op nieuw een kunstgenot verzekerd te zien, dat haar door andere steden benijd, en door de fijnere kenners althans als het keurigst geroemd wordt.’<sup>96</sup> Kort daarop is de lokale trots zowel triomfantelijker als zwakker geworden. Naar aanleiding van het ‘Algemeene Muzijkfeest’ in januari 1840 schrijft de *Nieuwe Amsterdamsche Courant* op 21 januari: ‘Ten derden biedt de verscheidenheid der overige muzijkstukken de bevrediging van de verschillende smaken aan, voor de klassieken van den ouden stem-pel Händel, voor die van modernere tijden v. Beethoven, voor die van de recentste Mendelssohn, terwijl de zegepraal van het orkest door de sinfonie zal worden bevochten. Ten vierden straalt in dit Programma eene bescheidenheid door, die aan het bestuur der Amsterdamsche Afdeling niet dan tot groote eer kan verstrekken, en ons daarom des te meer welkom is, omdat men aan de Amsterdamsche muzijkale wereld wel eens wat al te groote eigenliefde voor de muzijkale producten hunner stadgenooten toeschrijft, tot de uitvoering van welke althans het genoemde Bestuur nu loffelijkerwijze de krachten der Maatsch niet heeft willen gebruiken.’ Men kan ook zeggen dat het Amsterdamse ‘kwartetvoorbeeld’ navolging kreeg in andere steden, niet uit bewondering voor de hoofdstad, maar uit liefde voor de muziek.

De concertzalen symboliseerden de status van de nieuwe klasse die vóór 1848 al culturele macht bezat, maar nog nauwelijks politieke en pas vanaf dat jaar dankzij de constitutionele hervormingen ook meer politieke en daarna door de industrialisatie ook meer economische macht verkreeg. In diverse steden ontstonden in de loop van de eeuw nieuwe podia voor muziek: onder meer Utrecht (Tivoli, 1823), Leiden (Stadsgehoorzaal, 1826), Rotterdam (De Doelen, 1844), Arnhem (*Musis sacrum*, 1847), Groningen

(Harmonie, 1856), Amsterdam (Paleis voor Volksvlijt, 1859-1864), Haarlem (Philharmonie, 1872-73), Den Haag (Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, 1877), Leeuwarden (De Harmonie, 1881), Amsterdam (Concertgebouw, 1888) en Nijmegen (De Vereeniging, 1915). De concerten waren in principe toegankelijk voor iedereen, al bleef het proletariaat om financiële reden meestal weg. (Pas in de twintigste eeuw ontstond in diverse plaatsen het fenomeen van de vakbonds- en arbeidersconcerten.) De adel had, net als in de preburgerlijke tijd, haar eigen podia: de opera, waar ook burgers naar toe konden, en concerten in besloten kring. Opera's werden vooral opgevoerd in theaters (*Fidelio* werd vanaf midden jaren dertig van de negentiende eeuw bijna elk jaar opgevoerd, in Amsterdam in het Deutsches Theater in het Duits. Toen de 'Koninklijke Fransche schouwburg' in Den Haag besloot het werk te presenteren in het Frans, betwijfelde men in Amsterdam of men het werk daarmee wel recht zou doen. De Nederlandstalige reactie eindigt met een Franse uitspraak. 'Nous verrons bien.'<sup>97</sup>

Behalve welstand waren voor sommige podia ook andere factoren van belang: geslacht en lidmaatschap. Op 29 november 1832 schreef het Rotterdamse *Eruditio musica* in een advertentie: 'Behalve Heeren-leeden worden alleen Vreemdelingen tot het Concert toegelaten. De Toegangkaartjes voor Dames zoo wel als voor Vreemdelingen zijn te bekomen bij ...' Buiten de vele concerten in concertzalen, verspreid over het seizoen en aangekondigd door die zalen in diverse kranten, waren er ook meerdaagse muzikfeesten met diverse programma's in enkele dagen, soms georganiseerd door de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst. De toegang tot concertzaal Felix Meritis was voorbehouden aan een geballoteerd publiek (joden werden pas in de tweede helft van de negentiende eeuw gedooft).<sup>98</sup>

Het concertbedrijf was volledig afhankelijk van inkomsten van bezoekers (overheidssubsidie bestond nog niet) en de ten gehore gebrachte muziek was dan ook primair bestemd voor de burgerij die de gespeelde muziek moest waarderen. Dat betekende ook dat



de burger deze muziek moest kunnen vatten als speler. Muziek maken gold in burgerlijke kringen als een beschaafde vorm van ontroering en samenzijn. Veel concertbezoekers waren amateurs en kenden de gespeelde werken of zeer verwante muziek doordat zij die zelf speelden. Orkesten bevatten vaak zowel professionals als goede amateurs<sup>99</sup> (een situatie die in veel gevallen tot in de twintigste eeuw zou duren) en het repertoire was daaraan aangepast. Zowel speeltechnisch als mentaal moest de muziek te behappen zijn. Ook Beethovens muziek ondervond de gevolgen hiervan. Het zou nog lang duren voordat de late kwartetten en sonates regelmatig op de programma's zouden verschijnen. Buiten Nederland was Liszt een van de eersten die regelmatig sonates van Beethoven speelde; ook binnen Nederland klonken deze werken zelden. Een boekwinkel in Den Haag die ook bladmuziek verkocht, richt zich in een advertentie 'Aux amateurs de musique' en biedt onder meer van Beethoven symfonieën, kwartetten en 'Grandes sonates' aan. Voor amateurs mag men waarschijnlijk hier lezen liefhebbers en non-professionals, al duiden de werken aan dat het niveau van veel amateurs destijds hoog lag.

### **De verMendelssohnde Beethoven**

Kent men Mendelssohns status en bekijkt men Beethoven door de bril van 'de vernederlandste Mendelssohn', dan begrijpt men de selectieve omgang met Beethovens werk. Let men op de orkestpodia, dan is de voorkeur duidelijk. Deze conclusie kan worden getrokken op basis van de concertprogramma's waarvan er vele verschenen in *Caecilia* en in kranten. *Caecilia* had het streven het gehele land te bestrijken, ook de koloniën werden niet vergeten. Kranten brachten vaak aankondigingen, meestal zonder namen van de musici, terwijl *Caecilia* soms recensies publiceerde. Een overzicht van de programma's in de concertzalen in de negentiende eeuw na 1827 maakt duidelijk dat het beleid niet wezenlijk afweek van het patroon voor 1827. Uit de programma's uit de periode tot 1848 die bewaard zijn gebleven, kan men opmaken dat Beethoven zeer vaak

werd gespeeld. Kijkt men naar de concertprogramma's van *Diligentia* in Den Haag, *Eruditio musica* in Rotterdam en *Felix Meritis* en *Frascati* in Amsterdam (de plaatselijke kranten kondigden deze concerten aan), dan speelden de orkesten van deze zalen elk seizoen meerdere werken van Beethoven. Waar andere componisten veel minder vaak en veel minder regelmatig aan bod kwamen, was Beethovens muziek een zeer vertrouwde verschijning.

Van de orkestwerken klonken tussen 1827 en 1848 net als voor 1827 vooral de ouvertures; symfonieën en concerten werden veel minder vaak uitgevoerd. Van de concerten vooral de pianoconcerten, het Eerste, Tweede en Vijfde minder dan het Derde en Vierde. Van de symfonieën werden aanvankelijk vooral gespeeld de nummers Drie tot en met Zeven, met name de Derde, vijfde en Zevende. Soms stond bij de uitvoering van een symfonie vermeld 'op algemeen verlangen herhaald'<sup>100</sup> of woorden van gelijke strekking, maar dit gebeurde alleen bij de Vijfde. De Negende klonk zelden – in 1954 meldde Het Brabants Orkest vol trots dat het de eerste uitvoering in Brabant had gegeven van deze symfonie. Waarom de Negende zelden klonk, is enigszins begrijpelijk. Orkesten werkten in hun eigen zalen lang niet altijd samen met koren. Aan de beschikbaarheid van een koor en solisten lag het niet, want veel gemeenten hadden een groot koor dat zich toeleigde op werken voor orkest met groot koor. Uitvoeringen van grote werken voor koor en orkest vonden vaak plaats in het kader van muziekfeesten die vanaf de jaren dertig van de negentiende eeuw in het gehele land plaats vonden – op zo'n feest met meerdere concerten in enkele dagen, vaak geëntameerd door de Maatschappij tot bevordering der Toonkunst, klonken naast orkestwerken ook grote stukken voor koor en orkest. Veel gespeelde werken in dit genre waren de twee oratoria *Paulus*, *Elias* en Psalm 42 van Mendelssohn, *Die Schöpfung* en *Die Jahreszeiten* van Haydn, *Die letzten Dinge* van Ludwig Spohr en het Requiem van Mozart. Die koren vergaten Beethoven niet, want zijn oratorium *Christus am Ölberg* klonk vrij vaak, veel vaker dan tegenwoordig,

terwijl behalve de Negende ook Beethovens beide missen weinig klonken. Het oratorium staat zowel relatief dicht bij de traditie van de katholieke kerkmuziek uit de zeventiende en achttiende eeuw als dicht bij de wereldlijke muziek uit de periode die wij nu klassiek noemen en lag daarmee goed bij zowel een seculier als een religieus burgerlijk publiek. (Bij diverse uitvoeringen van Beethovens Mis opus 86 werd het werk aangeduid als Hymnus of Hymnen: welke delen van de Mis uitgevoerd werden, blijft onduidelijk. Een mis – welke is uit het verslag niet duidelijk<sup>101</sup> – van Beethoven klonk bij de inwijding van de Catharinakerk in 1842 in Den Bosch.)<sup>102</sup> Van *Egmont* klonk niet alleen de ouverture, maar ook veelvuldig (en veel vaker dan in de twintigste en eenentwintigste eeuw) de overige delen met gesproken teksten. In een artikel over protestantse en katholieke kerkmuziek in het culturele tijdschrift *De Gids*, dat katholiek was in de zin van alomvattend, schrijft J.A.M. Mensinga: ‘En nu de groote vraag: welke is, aan beide zijden, de muzikale type? Wat is, in den strengsten zin, Roomsch-Katholieke, wat is Protestant-sche kerkmuzijk? Want dat de missen van beethoven, om een voorbeeld te noemen, of het Stabat van rossini, op zich zelve, bloot als muziek beschouwd, zonder ondergelegden tekst, Roomsche muziek zouden zijn, dat ontken ik, even zoo zeer als händels Messias, als muziek alleen, geen Protestantsche muziek is.’<sup>103</sup> Die opvatting verklaart waarom sommige religieuze muziek ook gehoord kon worden op wereldlijke podia en andersom. Het artikel in *De Gids* is ook van een de eerste manifestaties van de scheiding in muziekbeleving tussen de stijl en de boodschap. De vermenging van de genres uit de klassieke periode zette zich door in de romantiek. Een enkele auteur zinspeelt op de sluimerende opvatting dat de oratoria van Haydn en Beethoven golden als verwerpelijk omdat ze doorgingen voor ‘te zinnenrijk; dat riekt Roomsch; gij hebt immers des zondags ons psalmgezang.’<sup>104</sup> Feit is dat Beethovens oratorium *Christus am Ölberg* klonk bij wereldlijke gelegenheden zoals concerten en muziekfeesten en zijn Missen vrijwel alleen in kerken, terwijl Mendelssohns religieuze muziek, met name Psalm 42 en zijn oratoria *Paulus*

en *Elias*, zowel in stijl als tekst onmiskenbaar protestants (ze zijn zeer beïnvloed door Johann Sebastian Bach) ook klonk op wereldlijke podia. Dat beide componisten religieuze en wereldlijke muziek schreven, was voor vrijwel alle bewonderaars van beide toondichters geen problematische combinatie. Op concerten klonken van beiden vrijwel uitsluitend wereldlijke werken, Mendelssohns religieuze muziek klonk het meest bij muziekfestivals.

Men had grote moeite met werken die of als te revolutionair of als te ingewikkeld golden voor musici. Niet alleen de Negende symfonie en de *Missa solemnis* ontbraken vrijwel, ook de late pianosonates,<sup>105</sup> Diabellivariaties en late strijkkwartetten klonken zelden. In Nederlandse negentiende-eeuwse publicaties over Beethoven wordt dit deel van zijn oeuvre nauwelijks vermeld. Bij dit beeld past ook een opmerking in een overzichtsartikel over Beethoven uit 1836: ‘Moediger wordende, naarmate hij voortgang boekte, kwam hij eindelijk tot zijne symphonien met koor-gezang, waarin men nog meer moeite heeft, de denkbeelden van de componist, dan in zijne andere muziekstukken, te vatten, en waarin hij dikwijls zelfs geheel onkennelijk is geworden.’<sup>106</sup> De Achtste symfonie heette in 1845 nog ‘hoogst moeilijk’.<sup>107</sup> Daarna sloeg de symfonie snel aan. Op 27 november 1847 meldde de *Opregte Haarlemsche Courant*: ‘Het verdient opmerking, dat, na het eindigen van het andante der [Achtste] symphonie van Beethoven, het publiek, onder daverende toejuiching, dat stuk nogmaals heeft verlangd te hooren, aan welke begeerte door de leden van het orchest met de meeste bereidwilligheid is voldaan.’

Als de Negende op een concert werd gespeeld, dan vaak gecoupeerd. De praktijk, die al vóór 1827 bestond, om concertprogramma’s op te bouwen uit een reeks van korte, soms zeer verschillende stukken, betekende voor de Negende dat soms alleen de eerste drie delen klonken. Ook het Concertgebouworkest, opgericht in 1888, programmeerde in zijn eerste jaren zoals veel zalen en orkesten voor 1888 hun concerten samenstelden en bracht van de Negende symfonie soms alleen de eerste drie delen (voor het laatst

in 1918). Soms klonk daarbij het derde voor het tweede deel zodat het gecreëerde drieluik *grosso modo* de tempoaanduidingen had snel-langzaam-snel zodat het in dat opzicht leek op een klassieke dan wel romantische symfonie.

Bij de voor zover bekend Nederlandse première van de complete Negende symfonie, op 23 november 1838 in Amsterdam door koor en orkest van de 'Maatschappij Felix Meritis', schreef een anonieme Amsterdamse recensent dat Beethoven 'zich verheft tot de stoutste vlugt zijner phantastieke idéén; en deze is veel moeilijker te verstaan en te begrijpen dan al zijne overige werken. Van daar dat de oordeelvellingen zoo verre uiteen loopen. (...) [Volgens critici is het] wel alleenlijk gecomponeerd om de toonkunstenaars met de grootste moeilijkheden te plagen.' (...) ... er zal een tijd komen, waar deze kolossaalste aller symphonien door de muzikale wereld volkomen zal verstaan, en naar waarde verheerlijkt worden. (...) Het tempo [van de finale] moet vooral niet te schielijk genomen en het koor bijzonder zwaar bezet worden, opdat de ingelaschte koraal duidelijk en sterk door de geweldige toonmassa's kan heenen dringen; want anders verliest het slot alle verhevenheid, en daalt 't tot het gemeene af.' Ondanks die aantekening had de Amsterdamse vertolking aangetoond dat het werk wel degelijk uitvoerbaar is waarop het werk in de jaren daarop ook verscheen op lessenaars in andere steden. Als de programma's buiten Holland al afweken van die in Holland, dan hooguit doordat de programmeurs voorzigtiger waren met de introductie van nieuwe muziek die ook als vernieuwend te boek stonden.

De verschijnselen die kenmerkend waren voor de concerten met orkestmuziek, deden zich ook voor bij de kamermuziek. Aanvankelijk klonk daar vooral muziek van de vermeldelsohnde Beethoven, zoals de vioolsonates (welke is niet duidelijk), de Hoornsonate, het Kwintet voor piano en blazers en het Septet en van de liederen vooral *Adelaide*.<sup>108</sup> De late kwartetten schitterden door afwezigheid. Vlak na hun ontstaan golden zij als veel te moeilijk, zowel om te begrijpen als om te spelen, en vroeg men zich af of Beethovens

genie het had laten afweten vanwege zijn ziekte,<sup>109</sup> sterker nog ‘Is dit wel van Beethoven?’ Dat idee werd snel verlaten, maar het onbegrip bleef. Als de serie van Fischer en Bree met kwartetten in het nieuwe seizoen wordt herhaald, schrijft *De Avondbode*: ‘Van goederhand zijn wij onderrigt, dat Quartet uitvoeringen van de H.H. van Bree, Fischer, Bunte en Merlen, wederom dezen winter, even als in het verleden jaar, in het Odeon, zullen plaats vinden. Bij die gelegenheid, zegt men, zullen onder anderen ten gehoor worden gebracht, de laatste kwartetten van Beethoven, welks om de groote moeilijkheden, daaraan verbonden, zoo zeldzaam gehoord worden, en eenige nieuwe quartetten van Mendelssohn Bartholdy, die allengs de lievelings-componist onzer musici wordt.’ Ook hier leidde gewenning en oefening tot acceptatie en tot meer uitvoeringen in de zaal. Niet alle late composities van Beethoven trof vooralsnog dit geluk.

Het kwartetconcert van Bree, Bunte en anderen geeft ook een goed beeld van de meest gespeelde componisten. Dat beeld wordt bevestigd door een aankondiging van een concert van de Maatschappij ‘aan het Amsterdamsch Kunstminnend Publiek’. Op het programma staan ‘meesterwerken van Mozart, Beethoven, Weber en Mendelssohn Bartholdy.’<sup>110</sup> Op 11 oktober 1848 schreef de *Nieuwe Amsterdamsche Courant*: ‘Wij vernemen met belangstelling, dat het eerstvolgende concert der maatschappij Caecilia zal plaats hebben op Donderdag 16 November aanstaande. Er zullen werken van Cherubini, Mozart en Beethoven uitgevoerd worden, en wel, van deze twee laatsten, composities die tot dusver in ons vaderland bijna geheel onbekend waren.’ Op het programma van deze *Soirée de musique classique* in Odéon stonden onder meer het ‘Groote Trio in Bes’ (het pianotrio opus 97 ‘Aartshertog’) en de sonate in c klein voor viool en piano opus 30 nr. 2. Beethovens lied *Adelaide* was in Nederland al diverse malen uitgevoerd.

De concerten met kamermuziek vanaf de jaren dertig en veertig voorzagen in een behoefte. Veel plaatsen buiten Holland hadden nog geen eigen orkest en de kamermuziek verschaftte de lokale bur-

gers verpozing en verdieping. De programma's die we van die concerten kennen (vele ervan zijn afgedrukt in kranten en tijdschriften) geven hetzelfde beeld als de orkestprogramma's. Beethoven was de Olympiër, onbenaderbaar voor iedereen, voor, tijdens en na hem. De schrijver Hildebrand, pseudoniem van Nicolaas Beets, had veel gevoel voor humor en was ook volstrekt serieus toen hij in zijn *Camera obscura* uit 1839 de familie Kegge naar een concert liet gaan en over het programma met een symfonie schreef: '(...) de symphonie begon. Natuurlijk de zooveelste van Beethoven'. Hildebrand studeerde in de jaren dertig theologie in Leiden en de programma's van het plaatselijke orkest *Semper Crescendo* waren een uitstekende illustratie van zijn uitspraak. Buiten de Randstad was het beeld niet anders.<sup>111</sup> De opbouw van de programma's was dezelfde, evenals het aanbod aan gepresenteerde componisten. Wel werd het aandeel van werken van Beethoven na 1840 iets kleiner. De oorzaak was niet dat men Beethoven minder goed vond of dat men op zijn muziek enigszins uitgeluisterd raakte, integendeel. Beethoven gold nog onverminderd als de grootste, ook al constateerde een enkeling dat de Derde, Vijfde en Zevende symfonie wel erg vaak werden uitgevoerd. De programmeurs wilden ook ruimte geven aan componisten van na Beethoven. Dit verklaart de aanwezigheid van componisten als Gade, Kalliwoda en Reissiger plus enkele Nederlanders, vooral Verhulst en Van Bree. Dat men hun muziek minder goed vond, kan men vermoeden uit het feit dat veel van hun gespeelde stukken slechts een enkele maal op de lessenaars verschenen. Belangstelling voor nieuwe muziek betekende niet automatisch sympathie voor nieuwlichters. Op dit punt gingen de podia hand in hand met de publicaties. Ook hier kwamen Schumann en Berlioz nog maar zelden aan bod. De meest gespeelde componist van na Beethoven was Mendelssohn. Vanaf de jaren veertig komt ook Carl Maria von Weber steeds meer in beeld.

De selectie die programmeurs en musici maakten uit het oeuvre van Beethoven komt ook voort uit een beginnende verandering in

Nederland in de opvattingen over muziek in het algemeen. In de 'oude', dat wil zeggen pre-romantische gedachte was muziek (of ruimer: kunst) er meer ter uitbeelding van algemene, bovenpersoonlijke waarheden (zij het gebracht op persoonlijke wijze), terwijl ze in de nieuwe (romantisch gesteld) primair een uiting was van individuele emoties. Muziek gold langzaamaan niet als 'getoonzette filosofie', maar als esthetisch product dat er primair is om de esthetiek, niet om de eventuele boodschap. De oude opvatting sloot aan bij de Nederlandse voorkeur voor Beethoven de classicist boven de romanticus en de 'esthetische revolutie' in de muziek stond in deze jaren dan ook nog in de kinderschoenen. Illustratief was de positie van Beethovens Zesde symfonie, geïnspireerd op tafelen uit landschappen waarover de componist had opgemerkt dat zijn muziek meer was bedoeld als 'Ausdruck der Empfindung' dan als 'Malerei', dat wil zeggen schildering van algemeenheden. Binnen die Nederlandse pre-romantische kunstopvatting past de aankondiging van een orgelconcert in Breda op 25 september 1843. Het eerste opmerkelijke daaraan is dat een compositie ook wordt beschreven (in de regel werden alleen componist en titel vermeld). Het tweede is de beschrijving van het laatste programmastuk. 'Pittoresk. Orgelstuk, voorstellende eene landelijke scène, waarin een opkomend onweder, de herstelde kalmte in de natuur, het gezang der vogelen en de dankbare blijdschap der landlieden; vrij gevolgd naar muziek van L. VAN BEETHOVEN.' De compositie is niet een werk van Beethoven gearrangeerd voor orgel (wat ook voorkwam), maar een natuurschildering met onderwerpen ontleend aan Beethovens Pastorale. Muziek was een expressie van algemene gevoelens en feiten, niet van individuele emoties. In 1847 formuleerde de *Journal de la Haye* van 7 september 'l'idéal romantique moderne' als 'l'idéal subjectif.'

Typerend voor het voortbestaan van deze oude opvatting is ook de afkeer van bijnamen bij composities. Ondanks de komst van de nieuwe romantische esthetiek en daarmee het verlies van oude, vaststaande ideeën omtrent betekenis en expressie, bleef de behoefte bestaan aan betekenisgeving. Die manifesteerde zich onder meer



in de neiging muziek te verbinden met beelden en associaties waarvoor men allerlei typeringen bedacht. In dat klimaat ontstonden vanaf 1800 buiten Nederland termen als *Pathétique* (voor de piano-sonate nr. 8), *Mondschein* (piano-sonate nr. 14) en *Appassionata* (piano-sonate nr. 23). Die termen zal men in Nederlandse geschriften van vóór 1848 zelden tegenkomen, niet alleen omdat de stukken weinig werden gespeeld. De term *Pathétique* verschijnt voor zover na te gaan weliswaar pas voor het eerst in 1848 en de *Mondschein-sonate* heette voor 1850 ‘Sonate en ut dièse mineur’, maar de stukken waren bekend; de ‘Mondschein’ was op concertprogramma’s een van de meest gespeelde sonates, zo niet de meest gespeelde. Uitzonderingen op deze regel waren de *Eroica* (soms was de titel in het Frans vertaald) en de *Pastorale*, vermoedelijk omdat de termen hoorden bij de titel. Bovendien was muziek gewijd aan de natuur in Beethovens tijd een modieus genre (ook andere componisten waagden zich eraan). De figuur van de held was voor de romantiek een zeer gewilde figuur.

Beethovens status gaf ook aanleiding tot uitwassen. De dichter Bilderdijk, overleden eind 1831, liet na zijn dood een dodenmasker maken, naar verluidt naar het voorbeeld van Schiller, Napoleon en Beethoven.<sup>112</sup> Diverse componisten en uitgevers slaagden erin eigen werken te laten doorgaan voor muziek van hun collega en het aantal werken zogenaamd van Beethoven moet enorm zijn geweest.<sup>113</sup> In 1841 schreef *Het lees kabinet*: ‘Beethoven heeft zeker waltzen gecomponeerd; maar niet allen, die hem worden toegeschreven, zijn van hem afkomstig. De *Sehnsuchtswaltzer*, bij voorbeeld, is van Schubert, die, toen hij denzelfden schreef, nog onbekend was. Om zijn werk bijval te doen vinden, plaatste men den beroemden naam van Beethoven er voor. Later is het Schubert zelf eveneens gegaan; sedert hij dood en beroemd is, geeft men onder zijnen naam een aantal compositiën uit, die niet van hem afkomstig zijn.’<sup>114</sup> Dit bericht haalde ook de *Surinaamsche Courant* van 9 juni 1841. Negen jaar eerder publiceerde de Amsterdamse uitgever

D. Guido een *Valse à la Van Speyk*<sup>115</sup> – de laatste was vanaf 1830 de Nederlandse generaal die met zijn leger probeerde de Belgische opstand neer te slaan; Beethoven heeft voor zover bekend de generaal nooit gekend. Tot de categorie ‘uitwassen van de roem’ mag men ook rekenen het ‘opera-ballet’ *Le Dieu et le Bayadère* op teksten van M. Castil-Blaze gezet bij composities van Mozart, Weber, Beethoven, Cimarosa, etc.<sup>116</sup>

### **Een nieuwe tussenstand**

Veelzeggend voor Beethovens status halverwege de eeuw is ook het in memoriam dat componist en dirigent Johannes van Bree in 1848 schreef voor Felix Mendelssohn-Bartholdy.<sup>117</sup> De aanloop tot de overledene is al veelzeggend. ‘Van vroeger tijden dan de aanvang dezer eeuw zal ik niet behoeven te gewagen: vroeger Bach en Händel, later Haydn en Mozart, de grootste geniën die Duitschland toen opleverde, waren al tijdig hier bekend; hunne werken werden allerwege met goed gevolgd uitgevoerd. Beethoven volgde: wel was het niet zoo gemakkelijk, reeds van den eersten aanvang of hem wel te begrijpen: wel kostte het moeite, bij de uitvoering zijner werken, in toon, maat en voordragt dat alles op te merken, wat tot verstand zijner compositiën onmisbaar is: echter ze werden uitgevoerd, en meer en meer vorderde men in ze beter te leeren kennen. Doch voor een vijf-en-twintigtal jaren kwam daarbij nog veel meer, hetgeen wij nu eenigzins van nabij willen gadeslaan.’<sup>118</sup>

Mendelssohns Duitse afkomst is een voordeel en zijn muziek gedijdt hier goed. ‘De natuurlijke verwantschap tusschen Duitschers en Nederlanders leidt van zelf daartoe.’<sup>119</sup> Zijn invloed op de Nederlandse muziek was groter dan die van ieder ander.<sup>120</sup> Zijn muziek is aldus Van Bree een gelukkige synthese van de stijl van Bach en Händel en het beste van de hedendaagse componisten, zijn muziek is eenvoudig, verstaanbaar en uitstekend geschreven voor de stem en de instrumenten. Dat hij zich bewust was van de wisselwerking tussen de kunsten, had hij wellicht te danken aan Goethe en aan zijn grootvader, een van de boegbeelden van de joodse

emancipatie in de tweede helft van de achttiende eeuw. Zijn muziek heeft zeer bijgedragen aan 'de veredeling van den smaak en de verheffing van het gemoed.' In zijn religieuze muziek is Mendelssohn een voorbeeld voor de Nederlandse componisten geworden. 'Toen wij MENDELSSOHN leerden kennen, zoo ontbrak hun [de Nederlandse componisten] dat eenvoudig, maar tevens edel en verheven godsdienstig karakter, dat wij in hem mogen huldigen.'<sup>121</sup>

Het eerdergenoemde voorbehoud inzake Beethoven ontbreekt bij Mendelssohn. Nog sterker, niet Beethoven maar Mendelssohn is volgens Van Bree het belangrijkste voorbeeld voor Nederlandse componisten. Na Beethoven (die in 1809 een oorkonde ontving van het Koninklijk-Nederlandsch Instituut voor Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten) was Mendelssohn de eerste buitenlandse componist die correspondent was van dit Instituut. De twee Nederlanders die deze eer te beurt vielen waren Johannes van Bree en Wilhelm Wilms, componisten die Beethoven en zijn niveau meer bewonderden dan navolgden.

Toeval of niet, deze lofzang op de huiscomponist van het burgerlijke Nederland verscheen in het jaar waarin de burgerij, die reeds in muzikale kwesties de toon zette, dankzij de grondwetsherziening van Thorbecke na de maatschappelijke turbulenties binnen en buiten Nederland ook veel politieke macht verwierf. Het moest die laatste macht weliswaar delen met de aristocratie, maar het was nu ook in constitutioneel opzicht machtiger dan de lagere klassen die in de ogen van de gezeten burgerij machteloos dienden te blijven (het algemeen kiesrecht werd in Nederland pas ingevoerd in 1919). Of Van Bree zijn artikel schreef voor of na de grondwetswijziging is niet bekend. Duidelijk is wel, dat zijn bijdrage en deze wetswijziging uit dezelfde bron komen. In Nederlandse kranten uit 1848 is de schildering van het socialisme als bedreiging van de bourgeoisie niet van de lucht. Een advertentie van een in het Nederlands vertaald boek over 'Socialismus' noemt deze stroming 'de utopie van onzen tijd' en bespreekt onder meer 'zijne verderfelijke gevolgen'.<sup>122</sup> De gevestigde burgerij hield niet van rebellie, niet

in de kunst en zeker niet daarbuiten. Beethovens kunst was ogenschijnlijk onmaatschappelijk geworden.

Thorbecke hield van klassieke muziek, beschouwde zich op dit terrein niet als een kenner (eerder een ‘dwarshoofd’) en zijn favoriete componisten waren Haydn, Mozart en Beethoven. Tot zijn favoriete composities van de laatste behoorden onder meer de Vijfde symfonie en het lied *Adelaide*. Dat lied noemde hij in een brief van 14/15 februari 1835 aan zijn aanstaande vrouw ‘diese gefühl- und sehnsuchtsvolle Composition’.<sup>123</sup> Op 8 december 1837 schreef hij aan J. Geel, de bibliothecaris van de Leidse Universiteit: ‘Ik ben zoo even bezig geweest om mij op te offeren en de verhandeling van den president van Letterkunde te gaan aanhooren. Ik heb  $\frac{3}{4}$  uur de huishoudelijke leuter-praat uitgehouden, en toen ben ik weggedropen. Het stak ook te erg af, bij de symphonie van Beethoven no. 1, die ik even tevoren in *Musis sacrum*, onder het zelfde dak, aangehoord had.’<sup>124</sup>



*Thorbecke.*

### **3. Vrijwel volledige consolidatie (1848-1870)**

De verandering van de grondwet in 1848 bevestigde de toegenomen betekenis van de burgerij: de culturele macht was versterkt met toegenomen politieke invloed. En wie macht niet heeft verworven, wil die meestal niet afstaan. Zo ook de Nederlandse burgerij in de eerste decennia na de hervormingen van 1848. Cultuur was een belangrijk teken van status en de belangrijkste symbolen van die cultuur werden dan ook allesbehalve opgevat als tekenen van rebellie.

Beethoven en Mendelssohn, reeds in de jaren veertig van de negentiende eeuw ogenschijnlijk ontdaan van hun maatschappelijke lading, waren definitief symbolen geworden van een klasse die rebellie van anderen niet duldde en, zonder dat uit te spreken, kunst prees om haar vermeende sociaal conservatief karakter. Die hang naar machtsbehoud is dan ook de leidraad in de eerste decennia na de politieke revolutie, al bleef inzake Beethoven niet alles bij het oude.

#### **Beethoven op de podia**

De kleinste verandering is zichtbaar in de programma's en de programma-opbouw. Beethoven bleef veruit de meest gespeelde componist. Wat dit betreft is er geen verschil tussen de podia die na 1848 werden opgericht en de reeds bestaande. Een voorbeeld is het programmabeleid van het Amsterdamse Paleis voor Volksvlucht dat zijn deuren opende in 1864 en zoals zoveel podia in deze periode over een eigen orkest beschikte. In zijn proefschrift over dit Paleis



*Het Paleis voor Volksvlijt (foto gemaakt ca. 1872).*

schrijft Emile Wennekes: ‘De programma’s van het Paleisorkest weken in vorm en inhoud nauwelijks af van wat er in die tijd elders in binnen- en buitenland werd gespeeld. Behalve de al genoemde Vijfde symfonie van Beethoven, diens Pastorale, het Septet of een georkestreerde Sonate Pathétique, klonken bijvoorbeeld Mozarts symfonieën KV 550 en 551. Mendelssohns Sommernachtstraummuziek was een populair programma-onderdeel, evenals Von Webers Jubelouvertüre (waarbij niet het Engelse volkslied ter afsluiting werd gespeeld, maar Wien Neêrlands bloed).<sup>125</sup>

Alle grote podia in het westen des lands programmeerden Beethovens werken meerdere malen per seizoen en de meest gespeelde stukken bleven zijn Derde, Vijfde, Zesde en Zevende symfonie. De Achtste en Vierde klonken wat vaker dan voorheen, de aanvallige problemen bij de Negende werden gedeeltelijk overwonnen en de Eerste en Tweede bleven enigszins ondergeschoven kinderen. Iets meer aandacht was er voor de concerten, met name het Vijfde pianoconcert (veel meer dan voor de overige vier) en in iets

mindere mate het Violconcert. Ouvertures pasten uitstekend binnen de nog steeds overheersende neiging programma's te maken met veel korte stukken. Van de vocale werken was *Christus am Ölberg* een veel gehoord werk, bij *Egmont* waren behalve de ouverture ook de overige delen met zang en declamatie zeer in trek, *Fidelio* was een van de meest uitgevoerde opera's, het herstel van de katholieke hiërarchie in 1853 was aanleiding voor meer openbare katholieke plechtigheden die werden opgeluisterd met katholieke muziek, waaronder 'drie Hymnen' van Beethoven (drie delen uit Beethovens Mis opus 86 – de *Missa solemnis* werd rond 1850 nog weinig uitgevoerd) en veruit het meest gezongen lied was *Adelaide* (de overige waren zelden te horen). In de sfeer van de kamermuziek bleef het Septet een hit, maar kwamen er meer uitvoeringen van stukken voor kleinere bezetting, vooral pianotrio's en vioolsonates. De grens van het speelbare verschoof. Gold eerst de Negende symfonie als een lastige horde, nu lag die horde in de kamermuziek bij die werken die men nu tot zijn middenperiode zou rekenen zoals de vioolsonates opus 30 en 47 en de pianotrio's opus 70 en 97. Bij de pianosonates lag die grens ongeveer op het punt waar Beethovens zogeheten middenperiode begint. Sonates uit de eerste periode (tot circa opus 26) klonken zelden, met uitzondering van opus 13 (*Pastorale*) en opus 27 nr. 2 (*Mondschein*). Het merendeel gold net als voor 1848 als te haydnesk en te diverterend, wat niet verhinderde dat ze bekend en gewild waren, getuige de vele advertenties van diverse uitgevers voor deze vroege stukken. Het concertbedrijf en het huiselijk musiceren vielen op dit punt niet samen, waarschijnlijk doordat de vroege sonates iets minder eisen stellen en dus meer geschikt zijn voor amateurs, terwijl op de podia musici van een hoger niveau optraden, al gold het niet als *bon ton* voor musici om te pronken met hun techniek.

Dat in die advertenties vermeldingen van latere sonates ontbreken, sluit wel aan bij de concertpraktijk. Een enkele uitvoering van opus 53 (*Waldstein*) en 57 (*Appassionata*) was een evenement, waarbij de grote moeilijkheid van de stukken uitdrukkelijk werd



vermeld. En net als bij de Negende symfonie wonnen de kwaliteit en het karakter het op den duur van de moeilijkheid voor spelers en luisteraars. Die ervaring veroorzaakte een doorbraak. ‘Deze avond [in Rotterdam op 9 december 1853 met een recital van Clara Schumann] zal met gulden letteren in de geschiedboeken der kunst worden aangeschreven en niet minder onwischbaar in het geheugen gegrift blijven van allen, die in staat waren het geschonken zeldzame kunstgenot op den waren prijs te schatten. (...) De voortreffelijk gekozen stukken gaven daartoe de meest overvloedige gelegenheid. Haar meesterlijke voordragt van het aan haar opgedragen overheerlijke quintet [bedoeld is Schumanns Pianokwintet opus 44], eene compositie, die we om volheid van volheid van poëzy, rijkdom en schoonheid van denkbeelden, vindingrijkheid en klaarheid van bewerking, steeds onder de meest voortreffelijke van den meester rangschikken, stemde de hoorders al dadelijk tot eene hooge bewondering en geestdrift, die echter werden ten top gevoerd door de boven alle beschrijving schoone, ja volmaakte opvatting en vertolking der Beethovensche F mol sonate, de meest verhevene en grootste misschien uit de rij dier onvolprezen kunstgewrochten. Onder de diepste stilte en met onverbroken ernst, en aandacht werd vooral het meesterwerk aangehoord.’<sup>126</sup>

Bij een nieuwe uitvoering van de sonate, op 21 december 1854 in Rotterdam door Wilhelmine Clauss, reageerde de recensent op dezelfde wijze. ‘Het glanspunt van de avond echter was de reusachtige Sonate (f mol op. 57) van *L. van Beethoven*, een der moeilijkste, maar ook der meest grootse en verhevene uit het aantal dier onvergelykelijke toonscheppingen.’<sup>127</sup> Ook andere composities hadden het lastig omdat ze de vertolkers voor toenmalige begrippen uitzonderlijke eisen stellen, zoals het Vijfde pianoconcert (‘De solist heeft toch eene hoogst afmattende, *zeer* langdurige en niet hoogst dankbare taak’).<sup>128</sup>

De late sonates bleven onvermeld op de podia; één Nederlandse uitvoering van het Adagio uit opus 106 (Hammerklavier) is de uitzondering die deze regel bevestigt. Een opmerking over Hans von

Bülows vertolkingen in Berlijn van de Hammerklaviersonate in 1860 en van de Diabellivariaties in 1866 zegt veel. Opus 106 eindigt met ‘de zoo moeijelijk te verduren slotfuga. (...) Het is met deze sonaten zoo als met de laatste quartetten; meesterschap in het technische spel en “Verständnis” is niet het geringste vereischte van hem, die deze werken tot genot der hoorders wil voordragen.’<sup>129</sup> ‘De onmatige uitbreiding van den toch begrensden vorm der sonate, de al te vermete groepering der enkele phrases en periodes konden dat werk onder de niet al te gelukkige toekomst-compositiën doen tellen; vooral mag dit van de laatste afdeeling gezegd worden, die meer of minder als stroovlechtsel of, zachter beoordeeld, als papierfuga figureert.’<sup>130</sup> Bij de voor zover bekend tweede Nederlandse publicatie over de Diabellivariaties<sup>131</sup> (een bespreking van een recital uit een serie recitals van Hans von Bülow in München met louter composities van Beethoven) vond de recensent het gepast de niet door Beethoven bedachte titels te geven van alle variaties zoals die waren afgedrukt in het programmablad, wellicht met de bedoeling de variaties daarmee begrijpelijk te maken.<sup>132</sup>

Ook de late kwartetten vormden een obstakel, al waren er ook pogingen deze muziek te verstaan.<sup>133</sup> Naar aanleiding van een uitvoering in Den Haag van het kwartet opus 130 schreef *Caecilia*: ‘Is Mendelssohn voor ons een warme vriend die ons met minzaamheid tegemoet komt en de hand reikt [aanleiding voor deze opmerking was de uitvoering van diens tweede pianotrio], zoo is Beethoven een meester, die ons door zijne grootheid en kracht doet verbazen en verstommen. Deze nog nooit hier gehoorde Quartet is een type van humoristische schoonheid, de breede trekken en fijne geniale vindingen zijn hier, zoo als in al zijne werken, de schoone bouwstoffen van zijne Compositie.’<sup>134</sup>

### **Beethoven in de muziekgeschriften**

Het oordeel over de late sonates en kwartetten stond niet op zichzelf. De late composities als groep lagen onder vuur. ‘(...) eensdeels ligt [de oorzaak] daarin, dat hij naar nieuwe principes wilde werken,

die hem der kunst waardiger voorkwamen, maar die het niet waren omdat zij streden tegen de behoeften, in iederen menschelijken boezem sedert eeuwen vastgelegd.' Als gevolg van zijn doofheid schreef hij muziek 'die bijna uitsluitend voor het oog was'.<sup>135</sup> Het rebelse van Beethoven werd, net als kort na zijn dood, wel erkend maar niet gewaardeerd en uitte zich, vond men, vooral in zijn muziek. Zat het in zijn intenties, dan meer in zijn karakter dan in zijn sociale houding. Een verwante opvatting geeft A.J. van der Aa in zijn lemma over Beethoven voor het *Woordenboek der kunsten en wetenschappen*. Na eerst biografische informatie te hebben geboden, besluit de auteur met: 'De werken van Beethoven kunnen zoowel wat den vorm als den inhoud betreft in drie afdeelingen worden verdeeld.<sup>136</sup> Die der eerste doen overal den invloed van Haydn en nog meer die van den door Beethoven nog hooger gewaardeerden Mozart kennen. De 16<sup>137</sup> eerste werken kunnen hiertoe worden gerekend. Zij vertoon den hoogsten trap van ontwikkeling der Weener school van dien tijd, zoowel in vormen als beginselen. De tweede afdeeling, van zijn 16<sup>e</sup> tot zijn 80<sup>e</sup> werk is de rijkste en glanschrijkste. Deze werken voldoen allen aan de strengste eischen, die men van eenige compositie kan vorderen. In de derde levens- en kunstperiode van v. Beethoven, overschrijdt hij verre de gewone ruimte der muziek, zoodat enkele daartoe behoorende stukken, zelfs thans [1855] nog nauwelijks worden begrepen en verstaan.'<sup>138</sup>

Een enkeling zag die rebellie niet slechts in de late composities, maar in diens karakter en zijn gehele oeuvre. 'Beethoven stelt zich daar als de geest eener hoogere wereld, die op de aarde gekomen is. Hij heeft de menschen op eene aangename wijze voor zich gewonnen, en zingt op afgezonderde paden van hun geluk, trouw, lust weemoed en verheugt zich over de heerlijke natuur. Doch plotselings voelt hij zich gedrongen zijne kluisters te verbreken. Hij wil het vaderland bereiken en klimt over gevaarlijke afgronden naar boven tot aan den hoogsten top. Maar de poort des hemels is gesloten en hij ijlt razende in woede en smart weder naar beneden om hier opnieuw tot bedaren te komen. Tot de uitdrukking zijner ge-

voelens kiest hij het eerste beste middel, zich er weinig om bekommerende, of de uitwendige daarstelling aan de regels beantwoordt of niet.<sup>139</sup>

Rebellie in muziek riep gemengde reacties op. Desnoods hanteerde men daarvoor voorbeelden min of meer uit de tweede lijn, bijvoorbeeld in een artikel over Gluck dat ook te lezen is als een afkeuring van antiburgerlijk gedrag. ‘Hoe nietig zijn de amourettes en intrigues der latere Opera’s [van Mozart], hoe onwaardig het onderwerp van een Don Juan, (waarvan Beethoven te regt aanmerkt “Zonde en jammer, dat Mozart’s schoone muziek aan zulk een schandelijk onderwerp is verkwist”).<sup>140</sup> *Tristan und Isolde* had behalve dubieuze muziek ook een laakbaar verhaal omdat liefde voor plicht gaat. *Fidelio* daarentegen bood behalve prachtige muziek ook een verhaal over huwelijkse trouw.

Soms moest een werk van Beethoven het ontgelden om een andere reden. ‘We hebben dit werk [de Fantasie voor piano, orkest, koor en solisten opus 80] verscheidene malen elders gehoord, doch is het ons steeds voorgekomen dat deze compositie niet onder de belangrijkste werken van Beethoven mag gerangschikt worden. Het voorgaande pianosolo is in fraaijen stijl geschreven, doch het motief waarmede later orkest en koor intreden [waarmee Beethoven vooruitloopt op de finale van de Negende symfonie] is onbeduidend en niet vrij van platheid, hetgeen door de gedurige herhaling van de hoofdgedachte nog sterker uitkomt. Ook is de samenhang tusschen de voorafgaande piano-fantasie en het motief voor orkest en koor niet van dien aard, dat beide een schoon geheel kunnen vormen.<sup>141</sup> Bij de behoefte aan verhevenheid en goede smaak werd ook Beethoven niet ontzien, iets dat de componist overigens zelden overkwam.

Tot de weinige andere composities van Beethoven die dit ook overkwam, behoorden onder meer de meeste van zijn liederen. Een artikel dat Beethovens liederen achterstelt bij die van Schubert, geeft aan waarom. ‘Beethoven heeft overigens (even als Jos. Haydn) de schoonste liederen in de a d a g i o ’s zijner instrumentaal-muziek

gezongen; deze zijn dieper gedacht en gevoeld, dan zijne van tekstwoorden voorzien gezangen; behalve nog, dat laatstgenoemden, naar Mozart's voorbeeld geschreven, voor Beethoven's grootheid in geen opzicht tot maatstaf kunnen dienen.<sup>142</sup> Een opvatting als deze bevestigt ten eerste de dominantie van de klassieke stijl boven de romantische vondsten die na Beethoven kwamen en ten tweede de romantische gedachte die pas langzaam aan in Nederland veld won, dat de kern van instrumentale muziek ligt in de muziek en niet in een boodschap of programma waarvan de boodschap is gegeven in de titel van een instrumentaal werk of de tekst van een vocaal werk.

Een heel ander soort reserve spreekt uit artikelen over katholieke kerkmuziek. Om religieuze redenen wilden de auteurs het gregoriaans, de katholieke muziek bij uitstek, plaatsen boven elke andere muziek,<sup>143</sup> maar om artistieke redenen (en wellicht ook om hen die geloven in de heersende 'wereldlijke'<sup>144</sup> smaak niet tegen het hoofd te stoten) plaatste men Beethoven bovenaan, ook al achtte men de stijl van zijn muziek ongeschikt voor de kerk.<sup>145</sup> In een artikel over Beethovens pianomuziek (oftewel wereldlijke muziek) zet de auteur Carl Nawratil zijn argument kracht bij met een Bijbelse toespeling. 'De door Beethoven's genie geopende baan werd door velen betreden, van welke verscheidene geroepen en weinige uitverkorenen waren.'<sup>146</sup> Met de jaren klonk Beethovens kerkmuziek ook steeds vaker in de concertzaal, vooral bij muziekfeesten.

Niettegenstaande deze kritische geluiden groeide het repertoire aan gespeelde stukken van Beethoven gestaag, maar de werken die al vóór 1848 het meeste klonken, waren ook na 1848 de meest gehoorde – en net als voor 1848 klonk na 1848 de kritiek dat het bekende aanbod wel erg vaak op de lessenaar stond. 'Zulke eenzijdigheid werkt vooral ongunstig op de algemeene belangstelling en den smaak.'<sup>147</sup> Een goed voorbeeld van deze situatie geeft het artikel uit 1854 ter gelegenheid van het vijfentwintigjarig bestaan van *Eruditio musica* in Rotterdam. 'Gelijk reeds gezegd is, beoogde de directie in de eerste plaats, voortreffelijke uitvoeringen van de

schoonste instrumentaal werken, en daar zouden wij eindigen, indien wij uit de programma's het tal van meesterwerken wilden opsommen, door haar te genieten gegeven. Wij moeten ons ten deze beperken tot de vermelding dat de werken der grootste kunstheroën Beethoven, Mozart, Weber, Schumann, Gade en dergelijken, steeds de keur der programma's vormden; voorts vinden wij meest alle voortreffelijke componisten vertegenwoordigd en draagt de keus der directie zoowel van haren gekuischten smaak als van hare zucht om op eene gepaste wijze met den tijd mede te gaan, overvloedige blijken.<sup>148</sup> Een vergelijkbaar verhaal kan men ook geven over andere podia.

Beethoven was niet slechts de beste, zijn muziek (en die van Haydn en Mozart) leende zich voor de formulering van 'wettelijk aangevozen banen' op grond waarvan niet alleen andere componisten, met name Wagner, maar ook de late werken van de meester zelf kritisch werden bejegend.<sup>149</sup>

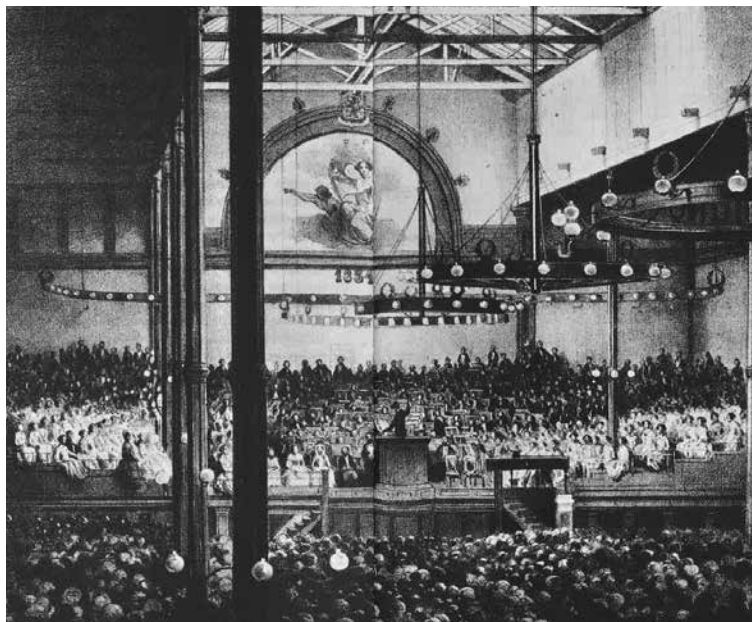
Ondanks zijn onverminderde status klonk Beethovens muziek na 1848 iets minder vaak dan ervoor. Dat duidt niet op inconsequentheid. Programmeurs wilden ook ruimte geven aan latere componisten, ook al vond men vrijwel al deze toondichters van een minder niveau. (Oudere muziek, dat wil zeggen van vóór Haydn en Mozart, bleef met uitzondering van een beetje van Händel en Bach in de concertzaal en Palestrina in de kerk lange tijd terra incognita.)<sup>150</sup> Van bijna hetzelfde niveau achtte men Weber, Mendelssohn en Schumann, de laatste vooral sinds zijn bezoek aan Nederland in 1853 waarbij Clara Schumann diverse van zijn stukken speelde. In 1855 en 1856 reisde Clara opnieuw door Nederland, nu zonder Robert, en in januari 1855 speelde zij in Diligentia onder meer Beethovens Vijfde pianoconcert en de 23<sup>e</sup> pianosonate. Van haar man speelden de orkesten vooral enkele symfonieën, de opera *Genoveva* en het oratorium *Das Paradies und die Peri* en bij zijn dood in 1856 sprak *Caecilia* van 'een ontzettend groot verlies', al bleef het bij een klein bericht, zonder een bespreking van zijn werk en zeker

zonder de rouwband en de uitvoerige artikelen zoals bij de dood van Mendelssohn, wellicht omdat zijn muziek al in 1851 uitvoerig was besproken in zowel *Caecilia* als *De Gids*. Tot de componisten die geleidelijk aan uit beeld raakten, behoorden na 1850 onder meer Spohr, Kalliwoda en Lindtpaintner.

Ondanks de moeilijkheden die sommigen hadden met Beethovens laatste composities, overheerste de mening dat Beethoven in deze stukken in de grond trouw bleef aan klassieke principes. De eerste manier om dat duidelijk te maken was aangegeven dat de late kwartetten, aldus F.F. Weber, minder ondoordringbaar zijn dan wellicht gedacht. De tweede is een uitvoerig artikel in *De Gids* met als teneur dat verandering (en daarmee volgens velen in deze periode vooruitgang)<sup>151</sup> en continuïteit hand in hand gaan. 'Beethoven heeft zeker den vorm van Haydn rijker gemaakt en uitgebreid; maar, streng genomen, geen nieuwen vorm geschapen. Maar daaruit volgt nog in 't geheel niet, dat een toekomstig komponist niet, even als Haydn, de uitvinder van een werkelijk nieuwen vorm kan zijn. Even zoo is het gelegen met de gedachten. Bij Haydn hadden zij een ander karakter dan bij Mozart, en die van Beethoven zijn weêr anders dan die zijner voorgangers. Hoe grooter de afstand, hoe werkbaarder het verschil. Men vergelijkte een motief van Haydn met een van Mendelssohn of Schumann. Wat de leer van den vooruitgang in de eerste plaats verlangt, is: dat de artistieke individualiteit zich zoo volledig mogelijk doe gelden. Zij verwerpt de reproductie van versleten vormen, waar hooger ontwikkelde reeds tot standaard geworden zijn, en in dezen, alleen in dezen zin, breekt zij met het verleden.'<sup>152</sup>

Pleitbezorgers van het nieuwe probeerden vaak te overtuigen met het argument dat het nieuwe beter zou zijn dan het oude: de jongste lichte componisten had meer mogelijkheden dan de voorgangers en maakte daar gebruik van.<sup>153</sup> Een andere manier om Wagner geaccepteerd te krijgen, was door hem op één lijn te stellen met Beethoven. 'Dit gedeelte [van het boek *Richard Wagner und das Musik-Drama* van F. Müller,] eindigt met de meededeling van

merkwaardige bijzonderheden omtrent de wijze waarop Mozart en Beethoven door de muzikale kritiek van hunnen tijd behandeld werden. – Iedere scherp vooruittrekkende individualiteit wekt de reactie der meerderheid van 't oogenblik in die mate op, als zij kracht in zich zelve bezit tot prikkeling en verheffing.<sup>154</sup>



*Litho van C.C.A. Last met de Rotterdamse première van Beethovens Negende symfonie in 1854 (W.A. Wagener, Muziek aan de Maas. Rotterdam: Rotterdams Philharmonisch Orkest, 1969).*

### **Deutsche Melodie über alles**

Ook al vond men veel Duitse componisten van na Beethoven niet van zijn niveau, dat was geen reden om meer aandacht te besteden aan muziek uit andere landen. Ook in deze periode klaagde een enkeling over het feit dat Nederlandse muziek steevast werd achtergesteld bij buitenlandse muziek, al werd er meteen bij gezegd dat de Nederlandse lang niet zo goed was als de buitenlandse. 'Beethoven is



de basis van onzen tijd en zijne werken moeten daarom ook het middelpunt onzer Concerten uitmaken. Van hieruit ga men voorwaarts. Zoo als Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt, Franz en anderen zich aan dezen aansluiten, moet men ze aan het publiek in het Concert voordragen en wel met overwegende inachtneming, zoodat het accent op de latere meesters rust.<sup>155</sup>

Muziek uit andere landen dan Nederland en Duitsland klonk zelden in de concertzaal. 'De Fransche muziek' (voor clichés deinsden de publicisten bepaald niet terug) en ook het Franse muziekleven golden nog steeds als per definitie inferieur. Nederlanders begrijpen Beethoven beter dan Fransen. In reactie op een slechte uitvoering van *Fidelio* in Parijs schreef de *Utrechtsche Provinciale en Stads-Courant*: 'Arm Parijsch publiek ! wij roepen u toe: "Profanes ignorants, accourez en Hollande, où dans ce froid climat ce génie est compris."<sup>156</sup> Vele auteurs spraken met drie woorden en één gedachte. 'Rossini had met de ligtzinnigheid en oppervlakkigheid, met de volkomen ontzenuwing van 't volk *gecoquetteerd*.'<sup>157</sup> Dat niet-Duitse en niet-Nederlandse muziek zelden klonk in de concertzaal, betekende niet dat men muziek van elders niet kende. *Caecilia* besteedde al in de jaren veertig aandacht aan Berlioz en Glinka en de artikelen in dit blad suggereren een vertrouwdheid met in ieder geval sommige composities van Auber, Halévy en David.

Daarnaast heersten op andere podia andere mores. Kerkmuziek met stilistisch gesproken een meer religieus dan wereldlijk karakter klonk primair in kerken. Beethovens *Mis* opus 86 was na 1853 feitelijk ingelijfd door de katholieken en niet meer zo vaak in de concertzaal te horen. De *Missa Solemnis* was voor beide podia speeltechnisch gezien aanvankelijk nog te lastig. Nederland kende diverse theaters, vooral in het westen des lands, waar ook Franse en Italiaanse opera's tot uitvoering kwamen. *Fidelio* was een van de meest gebrachte opera's: in de zaal bleef het bij de ouverture en een enkele aria, het complete werk was te horen in het theater. In de jaren veertig en vijftig verschenen sporadisch op de concertpodia enkele werken van Rossini en Verdi (geen complete opera's, wel

een enkele ouverture of aria).<sup>158</sup> Nieuwe muziek was soms te horen en werd af en toe herhaald, vernieuwende muziek lag veel moeilijker. Wagner was nog een problematische figuur, ondanks enkele uitvoerige pleidooien in *Caecilia*; ook bij Liszt en Berlioz was de belangstelling in *Caecilia* groter dan op de podia. Van Wagner kon het publiek soms een ouverture horen, in het theater een enkele keer een complete opera, vooral *Tannhäuser*, bij Liszt en Berlioz bleef het bij enkele programmatisch te duiden composities zoals symfonische gedichten. Buiten een enkele ouverture van Berlioz bleef het aanbod beperkt tot 'La fuite en Egypte' uit *L'enfance du christ*. Niettemin had Berlioz twee kwaliteiten: hij was een uitstekend instrumentator en '(...) eerlijk genoeg om niet te heulen met de Italianen.'<sup>159</sup>

Veel Franse muziek was nog onbekend; Lalo werd geïntroduceerd als een Franse componist, een aankondiging die men bij Duitsers kennelijk niet nodig achtte. Van twee walletjes eten was ondenkbaar: 'De vaudeville is de gezworen vijandin der opera. Zoo lang men het met [de Franse dichter en chansonnier] Béranger houdt, kan men voor Beethoven niets gevoelen.'<sup>160</sup> Een concert met louter Duitse composities waaronder Beethovens kwartet opus 127 werd aangekondigd als 'degelijke muziek'.<sup>161</sup>

Beethoven gold als een verheven componist en verhevenheid was een schone zaak. Op die regel bestonden uitzonderingen. Diverse werken van de Bonnse meester golden als geschikt voor een breed publiek dat niet altijd primair uit was op verheffing. Daartoe behoorden enkele delen uit symfonieën en uit het Pianokwintet die ook klonken op concerten door militaire orkesten in de open lucht. Van de langzame delen uit de 'Pathétique' en 'Mondschein' sonates bestonden arrangementen voor orgel en orkest. Tegelijk was het streven naar verheffing ook problematisch. Een beschrijving van een 'Eerste Volks-concert' in 1862 in Amsterdam opent met de vraag of de muziek van Weber, Mozart, Beethoven en Mendelssohn 'onder den burgerman en het volk, kortom onder alle standen'<sup>162</sup> de

liefde voor ‘degelijke muziek’ zou kunnen opwekken. Het antwoord was duidelijk: ‘de extase was even algemeen als groot. Doch kon dit ook anders, waar meesterwerken van Weber, Mozart, Beethoven en Mendelssohn, die reeds voor zich alleen voldoende zouden zijn geweest hunne scheppers onsterfelijk te maken en hun genie in het stralendste licht te plaatsen (...).’<sup>163</sup>

Achter deze beoordeling van composities zat een duidelijk beleid inzake muzikale middelen. De muziek moest melodieus zijn, met duidelijke cesuren die niet alleen een klassiek vormgevoel aangeven maar ook een sterk tonaal besef. Hang naar sentiment, zij het niet zo uitgesproken, was belangrijk. Het sentiment betekende wel een romantisering van een klassiek patroon, maar absoluut niet een aantasting ervan. Het klassieke patroon was zelfs essentieel, maar niet voldoende; muziek waarin die sentimentalisering zo meende men ontbreekt, gold als diverterend en te weinig diepgaand; vandaar dat veel van Haydn, Mozart en de jonge Beethoven niet op de podia aan bod kwam. En omgekeerd, muziek die gezien werd als een fundamentele aantasting van dat patroon, zoals die van Wagner, kreeg stevige kritiek. Het ritme gold niet als drijvende kracht in de muziek. Composities die latere generaties zouden prijzen om hun sterke ritmische continuïteit en energie zoals de Vijfde en Zevende symfonie, werden eerder geprezen om hun ernst en verhevenheid. Wagner noemde in 1850 de Zevende symfonie de ‘Apotheose van de dans’, maar die uitdrukking is, ondanks Wagners groeiende bekendheid in Nederland en ondanks de toenemende liefde voor bijnamen in de muziek, in Nederlandse teksten over deze symfonie voor 1870 niet te vinden.

In 1866 in zijn *Romantische werken* laat de schrijver Jacob van Lennep een van zijn personages zich verbeelden dat ‘Beethoven, Rossini en Lafont met hun drieën een quintet speelden.’<sup>164</sup> (Charles Philippe Lafont was een Franse violist.) De verbeelding van Jacob van Lennep is meer dan fictie. Hij refereert aan het wijdverbreide idee dat melodie en harmonie, verhevenheid en diepgang, verbon-

den waren met Beethoven, terwijl Rossini paste bij lichtvoetigheid, zo niet lichtzinnigheid. Dit idee bestond buiten Nederland al sinds 1815, het jaar waarin Rossini in Wenen een rage werd en hij Beethoven in bekendheid en geliefdheid naar de achtergrond leek te drukken.



*Jacob van Lennep.*

Het verlangen naar verhevenheid beïnvloedde soms ook het oordeel over genres. Dat Rossini voornamelijk opera's componeerde en Beethoven nauwelijks, stond daar enigszins los van (*Fidelio* was in Nederland een populaire opera). 'In onze Concerten ver-

enigt zich meerendeels een beschaafd publiek, dat niet bloot als in het Theater zich aangesproken, d.h. zijn onmiddellijk gevoelen, zijne neigingen uitgesproken wil zien, integendeel een publiek, dat de vatbaarheid der abstractie meebrengt.<sup>165</sup> Ook al komt dit citaat uit een tekst van een Duitser, Nederlandse muziekpublicisten konden het beamen en de programmeurs handelden ernaar.

Het verschil tussen beide componisten had vergaande consequenties. Voor de twee componisten mag men ook lezen hun naties, want de personen werden gezien als representanten van hun land (of politieke natie in wording, dat maakte bij de muziekbeleving niet uit). Dit idee over nationale identiteit in muziek koesterde men ook bij Beethovens en Rossini's navolgers: Weber en Mendelssohn deden het in Nederland veel beter dan Verdi en Donizetti.

Waarschijnlijk was de antipathie tegen Italiaanse muziek ingegeven door de antipathie tegen Franse muziek en zag men tussen de Franse en de Italiaanse muziek vooral overeenkomsten. Het debat over de stilistische controverse tussen Beethoven en Rossini loopt als een rode draad door de muziekgeschiedenis van de negentiende eeuw. Ook op dit punt werd de soep in Nederland weliswaar minder heet opgediend dan in de buurlanden, maar ook hier was de oriëntatie in Nederland duidelijk. Wat niet uit Duitsland en Nederland kwam (en veel Nederlanders zagen met genoegens ons land in muzikaal opzicht als een provincie van Duitsland),<sup>166</sup> kreeg hier nauwelijks aandacht.

In 1838 sprak de anonieme scribent van *Vaderlandsche letteroefeningen* van de 'zoetste en harmonieuste melodiën van mozart, haydn, beethoven, gluck, cherubini, mehul, weber, spohr en anderen, welke een klein aantal dier schaars bekende en nederige kunstenaars van den Boheemschen stam, zoo veel beter dan andere volken voor de muzijk bewerktuigd, (toonkunstenaars gedurende de drie zomermaanden, handwerklieden en arbeiders in hunne dorpen en velden gedurende den overigen tijd des jaars) op de wandelplaats uitvoeren met eene als bij instinct hun eigene juistheid van spel, met eene kieschheid in de nuances, met een gevoel kortom, dat, behalve

mijne verbazing, de liefelijkste gewaarwordingen bij mij wekt!<sup>167</sup> In 1846 schreef Gustav Nicolai in 'De Vijand van muziek', afgedrukt in *Klikspaan. Studentenschetsen 1846*: 'Nu bemint men de vrije werking der fantazy; nu heerst, zoo als gezegd is, het Rijthmus. Wanneer Rossini, door Rijthmus vervoerd, bij eene voorstelling van strevene eene wals spelen laat, wat schaadt dat? Wie durft zeggen, dat hij ongelijk heeft?'<sup>168</sup> Ook al was *Klikspaan* gedeeltelijk een satirisch blad, het was half grappig en daarmee ook serieus. Over andere aspecten van Beethovens muziek zoals ritme en harmonie geen woord; het eerste Nederlandse artikel over Beethovens instrumentatie dateert pas van 1841.

Verhevenheid was een groot goed en mocht niet vertroebeld worden door te veel aandacht voor virtuositeit. Het 'virtuozendom' moest het in recensies regelmatig ontgelden omdat het gold als iets dat afbreuk zou doen aan ware expressie. Een voorbeeld is deze passage uit een concertrecensie. 'En ziet, ook treedt die kunstenaar, die representant van het klassieke en tevens gracieuse pianospel, in onzen nieuwen fraaijen aan de kunst gewijden tempel op, en hooren wij hem de zielvolle edele toongedichten van Mendelssohn en Beethoven (1<sup>e</sup> Concert en 5<sup>e</sup> Concert voor Piano en Orchest) dat van Mendelssohn bij uitnemendheid op heerlijke, hoogst bewonderenswaardigen interpretator van onvergankelijke kunstwerken met daverende toejuichingen begroeten en op het einde terugroepen. Zulk eene verschijning, zulk eene van de gelijk, schoon afgerond, paarlend en correct spel, zonder valsche pracht of ijdel vertoon, kan tot rigtsnoer dienen en tot bevordering van den zuiveren smaak bevorderlijk zijn. Daarom dan, kunstvrienden, den echten kunstenaar de hand gereikt, daarom gij allen die het bestuur over Concerten in handen hebt, voor zulk eenen waardigen kunstbeoefenaar uwe tempeldeuren ontsloten en hem met geestdrift ontvangen. De Heer Mortier de Fontaine is zulk eene hulde als kunstenaar en Pianist overwaardig.'<sup>169</sup>

Hoewel men hechtte aan verhevenheid, besepte men dat verhevenheid haaks kon staan op een ander dierbaar goed: eenvoud.

Eenvoud kon kunstzinnig zijn en kunstzinnig was wezenlijk anders dan gekunsteld. Dat gegeven kwam tot uiting in de melodiestijl en Mendelssohn, zo vond men, ging er op de juiste manier mee om. Een anoniem artikel over 'Het Volkslied, in zijnen invloed op de ontwikkeling der nieuwere muziek' werpt een extra licht op Mendelssohns populariteit, de rol van het ideële bij Beethoven en de consequenties ervan voor zijn stijl. De kunstmuziek, zo stelt de auteur, drong de volksmuziek die tot 1700 vrij spel had, enigszins naar de achtergrond. 'Bach, Beethoven, Cherubini, Spohr zijn idealisten; 't eenvoudig natuurleven van de volkszangwijze trad schuchter terug voor de geheimenissen der idé, en de vormen, waarin zij zich hulde, werden kunstmatiger en afgetrokkener. Toen stond Mendelssohn op als een middelaar, die de beide rigtingen in zich opnam en poogde die te veréenigen.'<sup>170</sup>

### **Beethoven in belletrïe en tijdschriften**

De komst van muziektijdschriften in de jaren veertig van de negentiende eeuw betekende in theorie meer ruimte voor debat en verheffing, maar de praktijk was aanvankelijk anders. De bladen brachten recensies van concerten uit alle delen van het land. Die informatie maakt duidelijk dat het aanbod buiten Holland, als het gaat om het repertoire, grotendeels hetzelfde was als in het westen van het land. Daarnaast verschenen daarin artikelen over hedendaagse muziek uit allerlei landen en over muziek van vóór 1800, met name oudere kerkmuziek. De belangrijkste twee bladen, *Het Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift* en *Caecilia*, waren niet religieus en wilden in principe iedereen bereiken, al stelden zij wel grenzen: voorop stonden goede smaak en de klassieke stijl, soms in een romantisch jasje. Opera en theater kwamen zelden aan bod, nieuwe muziek werd besproken, maar met duidelijke reserves. De composities van classicisten Beethoven en Mendelssohn golden als maatstaven aan de hand waarvan jongere componisten werden beoordeeld.

Veel teksten over muziek hebben een informatief karakter, maar de toon was niet altijd zakelijk. Als analyses waren zij globaal en

elementair en voor hedendaagse begrippen zeer eenvoudig. De keuze voor deze aanpak was wellicht ingegeven door het feit dat de bladen een breed publiek wilden bereiken (ook de niet-specialisten) en dat de specialisten in Nederland nog weinig talrijk waren, simpelweg omdat er in dit land nog amper opleidingen bestonden waar men daartoe kon worden geschoold (het oudste conservatorium, het Koninklijk Conservatorium, dateert van 1826; het op-een-na-oudste, dat in Utrecht, ontstond pas bijna een halve eeuw later; de opleidingen muzikwetenschappen gingen van start na de Eerste Wereldoorlog). Voor analyses in de zin van besprekingen van zinsbouw, harmonisch verloop en verhandelingen over ritme, metrum en instrumentatie, moet men wachten tot na 1900.

Een voorbeeld is het artikel van 'W.K.' getiteld 'OPMERKINGEN OVER DE VOORDRAGT VAN EENIGE BEETHOVEN'SCHE SONATEN'.<sup>171</sup> Daaruit dit fragment. 'Wij gaan nu tot eene Sonate over, die weêr een bijnaam heeft, Op. 27, in *Cis-mol*, dikwijls "Mondschein" genaamd. Wij kunnen hier ook niet zoo regt begrijpen, uit welke wolk de maan zoo vriendelijk en stil schijnt; evenzoo kunnen de gewaarwordingen in een warmen nacht bij maanschijn moeijlijk van dien aard zijn, als de gewaarwordingen in de geheele Sonate in het algemeen. Wil men intuschen doorgaans daarin iets maanschijnaardigs zoeken, dan vinden wij het stellig in het *Adagio* en *Scherzo*. In het *Adagio* is wel een zoet "traumärisch" verlangen uitgedrukt, de koele, vurig verlangende, aangename, eene rilling veroorzakende gewaarwordingen in het zachtste gezang, louter gewaarwordingen, die de maanschijn zeer begunstigt, of welke in den warmen, helderen nacht bij maanlicht ligtelijk in verliefde harten ontstaan. Het *Scherzo* zou dan de vervulling van dat verlangen zijn, tevens het melodische en voortgezet slot van Schiller's "Erwartung". Zulke verschijningen onder de stervelingen verlicht de maan zeer dikwijls en vriendelijk, en in betrekking op de beide eerste Deelen der Sonate mag men haar wel *Mondschein-Sonate* heeten; daarentegen moest men het *Finale presto agitato* daarvan geheel uitsluiten, wijl het vol stormende hartstogt is



– eene gemoeds-beweging, welke de maan niet zeer vriendelijk zou aanzien. Ook heeft men bij of na den helderren maanschijn geen onweder te wachten.

Bij de voordragt van het *Adagio*, waar de pink der regterhand bijna altoos de Melodie speelt, laat men die zacht uitkomen en wachte zich voor eene stijve behandeling der begeleiding. De kwartnoot spele men = 66, het Scherzo drieachtsten 80. Het *Finale*, dat *Presto agitato* zijn moet, mag somtijds iets in de maat getrokken, op menige plaats met zekere affectie gespeeld worden; het tempo is in 't algemeen kwartnoot is 170, en men wachte zich tot de Melodiën, zoo als b.v. [in de maten 21-22] *veel* langzamer te spelen dan het overige; wel is waar is het de manier veler Virtuozen en Dilettanten, maar zij is onjuist. Vervolgens geeft men den meesten toon bij de slagen [in maat 2] en soortgelijke dikwijls voortkomende altoos bij het *eerste* Akkoord, niet bij het tweede, zoo als dikwijls geschiedt; want het *sfz* staat onder het eerste Akkoord. Overigens lette men nauwkeurig op alle aanwijzingen der voordragt, die talrijk genoeg onder de noten geplaatst zijn. – Nu nog een woord over het gebruik van het Pedaal bij dit stuk. Beethoven heeft bepaald “*Senza sordino*” en “*Con sordino*”. Het eerste is zonder demping, dus met opgeligt pedaal, het laatste met demping. Men mag dit wel in acht nemen, om door ontijdig opligten der pedaal geene verwarring in het bril-lante toonschilderij te maken. Men vergeet in onze dagen maar al te vaak, dat bij allen glans en alle stormende beweging, toch altoos eene verstaanbare klaarheid heerschen moet.<sup>172</sup>

Een ander voorbeeld is het artikel van X.X. getiteld ‘Valsch. dissonant’.<sup>173</sup> Wie verwacht te lezen welke intervallen, akkoorden, combinaties van klanken en melodietypen en vormen te boek staan als vals en dissonant, komt bedrogen uit. Concreet wordt de auteur zelden, zijn artikel is bepaald geen leerboek, al wil hij wel onthullen dat de context een grote rol speelt. ‘b.v. het kleine septime-accoord c, e, g, bes, is niet valsch, doch wanneer de speler of Zanger dit in plaats van het volmaakt accoord met het bijgevoegde octaaf voordraagt, dan wordt het valsch.’<sup>174</sup> (...) Een goed Componist kan geen

valsche accoorden schrijven, die zijn voor hem niet bestaanbaar; hij kan wel de Harmonische combinatiën zoo raadselachtig plooijen, dat hij voor zijne tijdgenoten alleen daartoe den sleutel schijnt te bezitten, zoo als voor velen eenige eenige Symphoniën van Beethoven, eenige werken van Schumann en vooral de Freyschütz van Weber toescheen.<sup>175</sup>

Een andere auteur verkondigt een oud, om niet te zeggen tijdloos standpunt. 'Thans [1861] merkt men vele dissonanten, waarvan men vroeger schrok, niet meer op [aanleiding voor deze opmerking was de dissonant waarmee Beethovens Eerste symfonie opent]; men heeft zich daaraan, zoo als men somtijds zegt, gewend.<sup>176</sup> De definitie van wat men consonant en dissonant achtte, veranderde in de loop van de eeuw. Beethoven was in 1861 in principe compositorisch zeer in orde en de moeilijkheden bij de gewenning aan de late stukken werden ook geweten aan de techniek. Met de latere mentale gewenning aan de late stukken na 1860 verdwenen gaandeweg ook de speeltechnische bezwaren.

Van het niet altijd zakelijke en objectieve was het geen grote stap naar het literaire en volstrekt subjectieve. Niet alleen deden auteurs moeite om behalve duidelijk ook literair te schrijven, ze geloofden ook dat muziek meer voor de lezer zou gaan leven als de muziek zou worden beschreven met behulp van beelden, emoties en associaties, vooral uiteraard bij werken die nog niet door iedereen geaccepteerd waren. Neem deze zinnen over het kwartet opus 131. 'Hoe meer wij innerlijk er in doordringen, des te meer hoopt het zijne raadsels op. Maar alle raadselachtige dingen naar opgehevene vingeren, die naar een onzichtbaar doel wijzen, dat bij dezen geheelen kring van verschijnselen als bezielend middelpunt gegeven is, nergens zichtbaar, maar overal tegenwoordig; en zoo wordt ook in waarheid de grootte der verwarring daarin tot leidster onzer opheldering en tot waarneemster van het in haar levende idee. Wij kunnen uitwendig niet nader tot het werk treden, de volgende nadering voert tot zijne bron.'<sup>177</sup>

De eerste stap in de richting van het literaire en het emotionele is zichtbaar in de programma's waarin steeds vaker composities werden aangegeven met hun bijnamen zoals *Pathétique* (pianosonate nr. 8) en *Mondschein* (pianosonate nr. 14), al erkende men dat deze namen niet van de componist afkomstig waren, daarmee strikt gesproken niet tot het werk behoorden en dat de werken, alle instrumentaal, ook zonder zo'n naam onmiskenbaar persoonlijkheid hadden.<sup>178</sup> De namen waren een reactie op het verlies van oude algemene begrippen zoals genre aanduidingen ten gunste van subjectieve gewaarwordingen die afzonderlijke werken met individuele kwaliteiten konden oproepen. Daarmee stonden deze namen aan het begin van een revolutie in de muziekbeschouwing die zich eerder al die eeuw in Duitsland had voltrokken, waarbij muziek niet meer primair werd gezien als een verbeelding van een realiteit of een idee waarbij de vormgeving oftewel de kunst op de tweede plaats kwam, maar juist in de eerste plaats als kunst die ook kan boeien zonder dat de mogelijke intentie van de maker of de verbeelde werkelijkheid bekend is.

Deze overgang verliep in Nederland niet zonder slag of stoot. De strijd concentreerde zich vooral rond de muziek van Richard Wagner, ongetwijfeld omdat Wagner in zijn composities vanaf *Lohengrin* en *Tannhäuser* enerzijds vertrouwde klassieke compositieprincipes volledig overboord gooide en anderzijds desondanks of juist daardoor een zeer sterke sensatie bij de luisteraar te weeg wist te brengen die ver af stond van wat luisteraars gewend waren bij Mendelssohn en tijdgenoten. Omdat men Beethoven dichter bij de klassieke principes vond staan dan Wagner, was zijn muziek minder omstreden, maar daarmee niet minder revolutionair. Ook Beethoven zag men als een componist die zich bewust was van de twee-eenheid van muziek als een getoonzet verhaal of boodschap en als kunst.<sup>179</sup> Die overtuiging inzake Beethoven was vóór 1870 zeker geen algemeen goed, maar dat ze klonk, duidt op een breuk met eerdere ideeën en wijst vooruit naar latere tijden.

Beethoven was weliswaar primair een classicist maar één met

een romantische inborst die onder meer tot uiting kwam in het feit dat zijn muziek romantische associaties wist op te roepen. Die associaties waren het sterkst bij die werken die een bijnaam kregen. Termen als *Pathétique* en *Mondschein* waren in de eerste decennia na 1848 vertrouwde begrippen en duiken ook op in programma-aankondigingen (Thorbecke hanteert de eerste in zijn correspondentie) en de Derde symfonie heette steevast de heroïsche. Composities die enerzijds op dat moment een grote naam hadden, maar anderzijds waren overladen met een bijnaam die niet strookte met Beethovens imago als brave burger (de klopp op de deur van het noodlot bij de Vijfde symfonie, de Apotheose van de dans bij de Zevende, de Storm bij Pianosonate op. 31 nr. 2, *Appassionato* bij pianosonate op. 57 en Keizersconcert bij het Vijfde pianoconcert) werden óf niet gespeeld óf wel gespeeld maar aangekondigd zonder vermelding van de bijnaam. Veel van de gespeelde werken van Beethoven hadden een titel of bijnaam, de meeste van de weinig of niet-gespeelde werken hadden geen ‘unieke titel of bijnaam’, maar een algemene, zoals sonate, symfonie en kwartet en golden als meer klassiek dan romantisch. Het Septet en een Strijkkwintet - welke van de twee (opus 4 of 29) blijft onduidelijk - vormden de uitzondering die deze regel bevestigden.

Een tweede stap is de aanwezigheid van fictionele elementen in teksten waarin men tegenwoordig een zakelijke en objectieve aanpak zou verwachten. Een voorbeeld zijn de verzonden dialogen en toegedichte emoties in biografische artikelen, zoals in een beschrijving van de ontmoetingen van Beethoven met Goethe, adellijke lieden en geliefde vrouwen.<sup>180</sup> Ook situaties waarin Beethoven composities bedenkt of uitvoert, prikkelden de fantasie. Stilistische overtuigingskracht gold als een sterker bewijs dan bronvermelding of partituuranalyse, zeker voordat tussen 1866 en 1879 de biografie verscheen van Thayer die als eerste alle beschikbare documenten omtrent Beethovens leven en werk vermeldde en alle nog levende getuigen met naam en toenaam te spreken probeerde te krijgen.

Na publicatie van Thayers boek was zijn levenswerk niet alleen voor decennia dé vraagbaak omtrent leven en werk, maar ook een aansporing aan anderen om uitspraken te funderen. Delen van het boek verschenen in vertaling of samenvatting in *Cacilia*.

Een derde stap is de aanwezigheid van Beethoven in fictie. Net als in de *Camera obscura* is de muziek een onderdeel van de couleur locale dat meer zegt over Beethoven dan over personages. En net als in deze roman speelt het verhaal in een burgerlijke omgeving en zijn de composities toonbeelden van de burgerlijke cultuur. Maar anders dan bij Hildebrand maakt de muziek bij personages emoties los waarmee zij het verhaal verder helpen. Soms is de muziek vaag aangeduid zoals pianomuziek van Beethoven, soms zeer precies zoals ‘het andante uit de Sonate pathétique van Beethoven’ in het verhaal *Twee vrienden* van T. van Westrheene. Nadat een van hen dit andante heeft gespeeld, zegt de ander: ‘Dank, beste; uwe muziek is mijn medicijn.’<sup>181</sup>

Een ander, ditmaal anoniem verhaal is ‘Ierse schetsen’ uit *De Gids* van 1851 waarin Beethoven wordt vergeleken met de Ierse liedzanger Gandsey. ‘Gandsey’s compositie munt niet uit door stoutheid en verhevenheid, maar bezit eenigermate het humoristische dat den Scherzi van Beethoven eigen is (...).’<sup>182</sup> Beethoven verschijnt verder niet in dit verhaal, maar de vergelijking van hem geeft aan hoezeer zijn werk fungeerde als maatstaf.

Een onderwerp waarvoor de negentiende-eeuwse muziekbekouwing zich absoluut niet geneerde en die van tegenwoordig wel, is de vraag of muziek mannelijk of vrouwelijk is. Wat de begrippen precies inhielden, bleef enigszins onduidelijk, maar dit weerhield de publicisten er niet van ze te gebruiken. Beethovens muziek heette mannelijk, wat zou staan voor daadkrachtig en zelfverzekerd. Als Beethoven ter sprake komt in de belletrise, dan is zijn muziek echter vooral verbonden met meestal overgevoelige vrouwen voor wie, althans in het verhaal, intensiteit belangrijker lijkt dan daadkracht.

De voorbeelden ervan zijn niet talrijk, maar het verschijnsel was algemeen bekend, want het leende zich voor parodieën. Al in 1845 werd dit effect van Beethovens muziek op anderen op de hak genomen in het satirisch orgaan *Klikspaan. Studentenschetsen deel 1* waarin de auteur Beethoven aanroept met de zin 'Beethoven, vrouwen zonder hart noemen uwe meesterstukken lief'.<sup>183</sup> Dit verschijnsel zou na 1870 grote vormen aannemen.

Wat voor *Klikspaan* reden was voor een grap, bracht *De Gids* tot een zijstraat op serieuze toon in een betoog over literatuur. 'Muziek is de dwingeland der moderne maatschappij geworden, en lieden die vage, onbestemde gevoelens willen uiten, die eenige verbeelding en veel gevoel hebben, dwepen nu met Beethoven in plaats van met Homerus of Horatius, en vervelen ons met gelegenheids-sonates op de piano, in plaats van met gelegenheidsgedichten aan tafel, waardoor de letterkunde zeer gebaat wordt.'<sup>184</sup>

### **Het eeuwfeest**

Beethovens honderdste verjaardag was aanleiding voor nieuwe publicaties en speciale concerten en is daarmee een mooi moment voor een tussenbalans. Het feest was in veel opzichten een culminatie en de balans is daarmee niet helemaal verrassend. Beethoven gold nog steeds als geniaal en onsterfelijk. Met Beethoven stond ook de Duitse muziek op een voetstuk. 'Duitschland levert muzikaal altijd den besten maatstaf van vergelijking.'<sup>185</sup>

Beethovens composities hadden inmiddels een vaste plek verworven, ook buiten de podia en ook buiten de concerten. Twee treurmarsen van Beethoven (uit de Derde symfonie en de Twaalfde pianosonate) klonken beurtelings bij allerlei herdenkingen, onder meer op een concert ter nagedachtenis van de dood van koning Willem II (een Haagse uitgever maakte met dit argument reclame voor de versie voor blaasorkest).<sup>186</sup> Die functie zouden de marsen nog decennia houden, ook in de koloniën. Het langzame deel uit de Derde symfonie speelde het Koninklijk Concertgebouworkest bij de bijeenkomst ter herdenking van de slachtoffers van de Bijlmerramp.

Beethoven was uitgegroeid tot een model, zowel in mentaal als compositorisch opzicht. Dr. Kist, de redacteur van *Caecilia*, was volstrekt *zeitgemäss* toen hij in 1856 in *Caecilia* het Vijfde pianoconcert typeerde als ‘Zukunftsmusick, zoo als wij die wenschen, uitstortingen van een groot genie, reeds nu een rijk kunstgenot schenkende, onvergankelijk in geest en schoonheid, en daardoor voor eeuwen bestand en genietbaar.’<sup>187</sup> Zulke grote woorden waren volstrekt gebruikelijk.

Na 1850 verschenen diverse boeken waarin auteurs dit compositorische voorbeeld betrekkelijk concreet wilden omschrijven. Een voorbeeld is dit lemma over de symfonie.

‘Sinfonie en Symphonie fr. Hgd. Symphonia gr.’

‘(...) Van het begin der 18<sup>e</sup> eeuw af namen intusschen het getal der instrumenten en de omvang der symphonie toe gedurig toe, tot dat zij door Joseph Haydn (geb. 1732 en overl. 1809) haren tegenwoordigen vorm en karakter verkreeg, en door hem, benevens w.a. Mozart (ge. 1756 en overl. 1791) en l. van Beethoven (geb. 1770 en overl. 1827) tot hare tegenwoordige hoogte gebragt werd. De sinfonie bestaat, zoo als de klaviersonates en strijk-quartetten, gewoonlijk uit 1. Een krachtig, vurig Allegro, soms met eene langzame, plegtige inleiding (Largo). 2. Een teeder, liefelijk of weemoedig Kv. 3. Een schertsende Menuetto, en 4. Een vrolijk Rondo finale, en is meestal geschreven voor een vol orkest, bestaande uit 1<sup>e</sup> viool, 2<sup>e</sup> viool, altviool, cello en bas, 2 fluiten, 2 oboëen, 2 klarinetten, 2 fagotten, 2 horens, 2 trompetten, 2 pauken enz. De sinfonie bekleedt onder de instrumentaal-stukken de plaats die het Oratorium onder de zangstukken inneemt, en beiden komen in geest en strekking overeen.’<sup>188</sup>

Naast definities als deze legde men nieuwe composities. Dat Schumann een symfonie schreef met vijf delen (zijn Derde) was voor wettisch ingestelde critici dan ook een punt van discussie.<sup>189</sup> Nog verder ging de medewerker van de *Java-Bode* die andere vormen dan symfonieën zoals suites als oud en vormloos omschreef.<sup>190</sup> Frankrijk kon slechts serieuze concurrentie bieden op het gebied

van opera en kerkmuziek. Andere individuen zijn op hun best goed.<sup>191</sup>

Net als voor 1848 leidde die status tot excessen. Opnieuw slaagden personen erin werk van anderen te laten doorgaan voor werken van Beethoven. Op 1851 publiceerde de *Nieuwe Amsterdamsche Courant* van 22 september dit nieuwsfeit: ‘Bij de Heeren Theune en Co., muziekhandelaars alhier, is (...) verschenen *la Douleur; valse pour le piano* par L. van Beethoven, welk muziekstuk tot nu toe alhier onbekend, een waardige tegenhanger is van den vermaarden geliefkoosden wals *le Désir* van dien grooten meester, en dus dubbel welkom voor jonge dilettanten zal zijn. Beide werkjes zijn keurig uitgevoerd, zoo als men het van deze uitgever gewoon is.’ Beide werkjes zijn ook vervalsingen.

Een komisch excès is onderstaand bericht: ‘Wij herinneren ons nog levendig dat wij een paar jaar geleden een der gewone winterconcerten bijwoonden; het programma noemde eene compositie van Beethoven, welke echter om bijzondere redenen en zonder dat het openbaar kon worden gemaakt, werd vervangen door een der werken van onze vaderlandsche componisten. Welnu, de Nederlander werd door velen niet slechts toegejuicht omdat zij niet wisten dat het programma veranderd was, maar men hoorde tevens gesprekken openen over: ‘den eenigen, onvergelykelijken Beethoven” en: “over het onverwelkbaar frische, liefallige en innemende zijner compositiën, *die men steeds uit DUIZENDEN kan herkennen.*’ Wij wisten niet wien wij het meest moesten beklagen: BEETHOVEN, die men verguisde, of den werkelijk verdienstelijken Nederlander, dien men miskende. Een jaar later werd een ouvertüre van dienzelfden Nederlandschen componist uitgevoerd; ditmaal vermeldde het programma zijn eigen naam en niet dien van BEETHOVEN en nu had gij eens moeten zien, hoe de stemming bij velen veranderd was. Het werk was onbeduidend, eentonig en vol reminiscensen; het was in één woord van Mijnheer X, uit Groningen, of van Mijnheer Z. uit Breda.<sup>192</sup> Kon het met die voorwetenschap, dan nog wel goed zijn? Immers neen! Gold het nog een premier prix, of wel de begunstigde leerling van



MENDELSSOHN, dan had men tusschen leerling en meester nog eenige verwantschap bespeurd, maar Mijnheer X of Z. – lieden die zich nagenoeg zelve vormden en wier bestaan men vroeger zelfs niet vermoedde; lieden die zich van niets tot iets hadden weten op te werken, - die waren immers van *niets* voortgesproken, en dat *niets* moest in het oog der vooringenome betweterij, als geen onuitwischbaren smet op den naam blijven kleven.<sup>193</sup>

Deze anekdote had in elke tijd plaatsgevonden kunnen hebben, maar ze maakt ook twee dingen uit die tijd duidelijk. Het eerste is de invloed ook na 1848 van de vermeldelohnde Beethoven op Nederlandse componisten. De composities van Verhulst zoals zijn kwartetten en symfonieën mogen voor oren van de tegenwoordige mens meer lijken op Mendelssohn dan op Beethoven, voor Verhulsts tijdgenoten was er niettemin voldoende reden hem aan te zien voor de grootste meester. Het tweede is de kwestie hoe goed het publiek ondanks de vergoddelijking Beethoven kende. Veel werken van hem klonken niet in de zaal en wat thuis werd gespeeld, is grotendeels nog een onbeantwoorde vraag. Advertenties van uitgevers zijn bekend, egodocumenten veel minder. Niet iedereen las kranten en muziektijdschriften en concertbezoek was maar voor weinigen weggelegd.

In de categorie tijdloze mededelingen valt ook het volgende bericht: ‘Het is opmerkelijk dat de hoofden der zoogenaamde toekomstmuziek allen auteurs zijn. Even als Wagner voeren ook Berlioz en Liszt de pen tot offensie en defensie en trachten in boeken en lange artikels de voortreffelijkheid van hunne muziek aan het publiek te bewijzen. Het publiek schudt echter bedenkelijk het hoofd en meent dat de ware, echte tot het hart sprekende musici door ieder begrepen, gevoeld wordt, en dat Haydn, Mozart, Beethoven, Weber en de andere groote meesters hunne werken niet eerst aan de wereld behoefden op te dragen.’<sup>194</sup>

Men is wellicht geneigd dit bericht eerder te verwachten in de twintigste eeuw, waarin na het einde van de tonaliteit of wat daar-

voor doorgaat diverse componisten van atonale muziek de behoefte voelden de aard van hun muziek te rechtvaardigen met teksten of toespraken over (de aard van hun) muziek. Het sentiment de muziek van de eigen tijd niet te begrijpen leefde kennelijk al ver voor 1910. Het citaat over toekomstmuziek is ook een bevestiging *avant la lettre* van de theorie, verkondigd na 1910 door Adorno en later herhaald door Edward Said, dat Beethoven de eerste componist was die bewust geen rekening hield met communicatie met de musicus en de luisteraar, maar primair zo niet uitsluitend afging op de behoefte aan expressie van het persoonlijke. Die opvatting over Beethoven huldigde men getuige de recensies al voor de komst van Wagner en Berlioz. Ook al maakte de beleefde kwaliteit van de muziek dat men het rebelse en tegendraadse wilde begrijpen en met de jaren enigszins veroverde waardoor het in zekere zin minder vreemd werd, de sensatie bleef en werd aangehaald in teksten uit 1870. Beethoven was een voorbeeld voor latere rebellen die op hun beurt aanvankelijk hartstochtelijk werden verketterd en hun muziek probeerden te verdedigen met het argument dat eerder al de rebel Beethoven was ingelijfd, alsof de geschiedenis zich telkens zou herhalen. Tot op zekere hoogte zou die visie juist blijken.

Uiteraard was Beethovens muziek in 1870 te horen op concerten. Nieuw waren sommige concerten in drie opzichten: ze brachten (delen van) werken die tot voor kort golden als moeilijk zoals delen uit de *Missa solennis*, ze presenteerden composities in hun geheel en ze waren helemaal gewijd aan één componist. De oude opzet van een programma met werken in verschillende bezettingen bleef gehandhaafd, evenals de afwisseling van vocale en instrumentale werken. (Op 17 december 1870 organiseerde de Maatschappij tot bevordering der Toonkunst in Amsterdam een concert met op het programma de Overture Leonore 3, drie delen uit de *Missa solennis*, een kwartet uit het eerste bedrijf van *Fidelio*, twee delen uit *Die Ruinen von Athen* en de complete Negende symfonie. Programma's van deze lengte waren in de negentiende eeuw zeer gebruikelijk.

Wat betreft lengte nu ongewoon maar destijds normaal was ook de ‘Kamermuziek-Soirée ter nagedachtenis-viering van het Eeuwfeest van L. van Beethoven’ in Delft op 16 december met op het menu het Strijkkwartet opus 18 nr. 1, het Pianotrio op. 70 nr. 2, de Vioolsonate op. 47 en het Strijkkwartet op 59 nr. 1 – de pauze kwam na de vioolsonate.) Beethoven in een gevarieerd programma bleef de hoofdmoot. De ‘verovering’ van de Negende symfonie uit de jaren veertig deed zich rond 1870 voor bij de *Missa solemnis*: dezelfde aanvankelijke weerstanden, dezelfde stadia, dezelfde uitkomst.

Diverse recensies van pas verschenen boeken geven goed aan welke ideeën over Beethoven leefden. Hoe diep de afkeer zat van rebellie in kunst en samenleving illustreren diverse teksten. Nog steeds is Mendelssohn een boegbeeld en zijn joodse afkomst werd tijdens zijn leven in Nederland niet aangehaald; in reactie op de heruitgave van Wagners pamflet *Das Judenthum in der Musik* in 1870 schreef de recensent van *Caecilia* dat het antisemitisme jegens Mendelssohn niet op zijn plaats is.<sup>195</sup> ‘Kortom, er bestaan volstrekt geen termen om de Israëlieten met den vinger te wijzen, als zouden zij per se vereerders van het grof-zinnelijke zijn en daardoor de maatschappij in gevaar brengen. Die handeling is hoogst onregvaardig.’<sup>196</sup> Zinnelijkheid in verband met muziek was een associatie meestal verbonden met Franse muziek. Gevaarlijk, althans vanuit burgerlijk perspectief, heette de muziek van Wagner.

C. Duymaer van Twist had er geen moeite mee dat de mens Beethoven niet wordt beschreven als een heilige, voorbeeldig in elk opzicht, maar als een ongemakkelijk mens die zijn streken niet verheelde, zolang men maar niet wil tornen aan zijn status als componist. ‘Onder de geniën op het gebied der kunst neemt Beethoven eene eerste plaats.’ De recensent kan leven met een enkel concert zonder een stuk van Beethoven, zolang zijn eerste plaats maar niet in het geding is.<sup>197</sup>

Jérome van Sillem, onder meer medewerker van *De Gids*, schreef voor dit blad in 1871 ‘Een kijkje in de Beethoven-litteratuur’, een bespreking van recente publicaties.<sup>198</sup> Van Sillem beperkt zich vrij-

wel tot geschriften over de persoon. Of hij zichzelf niet in staat achtte te schrijven over de muziek of de heersende consensus onderschreef, wordt uit zijn recensie niet duidelijk. Glashelder is hij over de persoon: Beethoven was veel sympathieker dan gedacht, in allerlei opzichten: prettiger in de omgang, minder op geld belust, uit op gezelligheid, in het bezit van een goed hart dat zeer te lijden had onder zijn doofheid en lang niet zo negatief over anderen als vaak is voorgesteld. Beethoven wordt nog net geen modelburger (hij was ook hooghartig en prikkelbaar), maar hij was toegankelijk, vatbaar voor de liefde, zeker niet geïsoleerd en moest niets hebben van het lage en het alledaagse. Zijn doofheid maakte het beste in hem los, als mens en als kunstenaar.

Beethoven is bijna Mendelssohn en zijn muzikale vaderland geldt als toonaangevend als het gaat om instrumentale, klassieke vormen. Het burgerlijke Nederland was in het lustrumjaar zeer gelukkig met deze Duitser.<sup>199</sup> Beethoven was de norm, zowel wat betreft compositorische middelen als strekking.

‘De hoogste en eerste roeping der toonkunst is het samenstellen van zuiver instrumentale muziek, die zooveel innerlijke kracht bezit waarin de denkbeelden die haar samenstellen zóo logisch en natuurlijk, zóo afwisselend en bevattelijk, zóo karakteristiek en toch eenvoudig op elkander volgen en zich ineenvlechten, dat daaruit een kunstwerk ontstaat zooals in de Beethovensche scheppingen te bewonderen is.’<sup>200</sup>

## 4. Verandering en vergroting (1870-1920)

‘De grote verliezers van de verzuiling waren de liberalen.’ Die zin is de conclusie van het hoofdstuk over de periode 1869-1906 in het boek *Republiek van rivaliteiten – Nederland sinds 1813* van de historicus Piet de Rooy.<sup>201</sup> De zin is onbetwist juist als het gaat om de politieke, sociale en economische veranderingen in deze periode, maar slechts gedeeltelijk waar als het gaat om het aanzien van Beethoven in Nederland.

De verzuiling van Nederland, waarmee een begin werd gemaakt in de jaren tussen 1870 en 1900, betekende zeer kort gezegd dat diverse bevolkingsgroepen zich wilden profileren en manifesteren met opvattingen en idealen behorende bij hun eigen stand en soms ook geloof, kortom een identiteit waarmee zij het principe van de seculiere, liberale en burgerlijke eenheidsstaat en -cultuur ter discussie leken te stellen. Die profileringsdrift kon sociale, economische en religieuze motieven hebben en manifesteerde zich vooral op deze terreinen omdat daar de afstand tot de liberale, burgerlijke cultuur het grootst was (en dientengevolge in de literatuur de meeste aandacht kreeg).

Van een ideologische strijd was vooral sprake bij gelovigen: katholieken en protestanten. Het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie in 1853 had het katholieke volksdeel een grote impuls gegeven waarbij de strijd om maatschappelijke emancipatie in vele kwesties tot uiting kwam, getuige onder meer de oprichting van een eigen politieke partij, vakbond, krant, scholen en een vereniging ter bevordering van katholieke liturgische muziek. De protes-

tanten keerden zich, net als de katholieken, tegen de groeiende secularisatie en ijverden voor de idee van soevereiniteit in eigen kring waarin het woord van God het leidende principe moest zijn. Sociale en economische factoren waren cruciaal voor twee andere groepen: de joden en de socialisten. Politieke partijen en vakbonden voerden een felle strijd, binnen en buiten het parlement, om verbetering van de leefomstandigheden van de werkende bevolking. Voor alle zuilen geldt dat men ze niet mag opvatten als rigide monolitische blokken.

De strijd van deze groepen om verbetering van hun positie verliep, op de zeer lange termijn bezien, enigszins voorspelbaar. Aanvankelijk benadrukten zij vooral hun eigen identiteit en hun strijd om erkenning en verbetering van hun positie door concessies bij 'de machthebber' af te dwingen. Vervolgens bleek de machthebber niet slechts de vijand, maar soms ook een medespeler en op den duur iemand die men het beste kon overtuigen door iets van hem over te nemen (de verzuiling raakte onlosmakelijk verbonden met de Nederlandse identiteit). Dit mechanisme deed zich natuurlijk niet altijd voor, maar het speelde duidelijk mee in de omgang met Beethoven.

### **De zuilen over Beethoven**

Voor de joden en de socialisten beperkte de strijd om verbetering van hun sociale positie zich niet tot het materiële. De jaren rond 1900 zijn ook de beginjaren van de ideologie van de verheffing: zeer kort gezegd het streven om de mens door de kennismaking met kunst en filosofie meer inzicht te geven in de wereld en zichzelf en zo bij te dragen aan de innerlijke beschaving van de mens. In dit klimaat ontstond in 1905 de uitgeverij Wereldbibliotheek die probeerde goede belletrise voor weinig geld voor een groter publiek toegankelijk te maken. Het onderwijs nam in omvang toe (in 1901 werd de leerplichtwet aangenomen) en het volksconcert, schoorvoetend begonnen in de jaren zestig van de negentiende eeuw, kreeg een groter aandeel in het muziekleven. Die ideologie

van verheffing leefde met name sterk in joodse kring, ook omdat ze aansloot bij het aloude streven onder joden naar kennisverwerving en intellectueel debat. Grote man op dit gebied was Henri Polak (1868-1943). Hij begon zijn carrière als diamantbewerker, was in 1894 een van de oprichters van de Algemene Nederlandse Diamantbewerkerbond (ANDB) en verenigde het vakbondswerk met een grote culturele interesse die hij op zijn leden overbracht in de vorm van lezingen en betrokkenheid bij concerten, uitgaven en tentoonstellingen. Materiële en immateriële verbetering waren voor hem onlosmakelijk met elkaar verbonden en juist die band bezorgde hem onder joden een heldenstatus. Zijn speciale belangstelling ging uit naar opera<sup>202</sup> zoals bij zoveel joden, en kamermuziek. In zijn woorden: ‘De kamermuziek, het trio-, kwartspel enz. is wellicht de zuiverste, de edelste muzikale uiting. Daar is geen uiterlijk vertoon, geen persoonlijke uitblinkerij, geen gewedstrijd – daar is slechts gemeenschappelijk opgaan in de kunst.’<sup>203</sup> ‘Sommige diamantbewerker bezochten in den goeden [economische] tijd geregeld de abonnementsconcerten van het Concertgebouw-orkest of de avonden van den Amsterdamschen Kunstkring “Voor Allen”. Het feit, dat velen hun kinderen voor ontspanning viool- of pianoles hebben laten leeren, bewijst wel de waarde, die een deel der diamantbewerker aan muziek hecht. Goed gespeelde études, deelen van opera’s, ouvertures of “Don Juan” van Mozart kunnen ouders, grootouders of andere familieleden in vervoering brengen. Zij zijn weliswaar trotsch op de kinderen (wee hem of haar, die niet stil luistert!) maar belangstelling voor ernstige muziek is stellig aanwezig. De hooge loonen, die de diamantbewerker jaren lang verdienden, hebben dezen beschaafden vorm van ontspanning in ruime mate binnen hun bereik gebracht.’<sup>204</sup> Net als voor de liberale burgerij was Beethoven voor de zichzelf emanciperende jood Polak een toonbeeld van verhevenheid, goedheid en kunstzinnigheid.<sup>205</sup>

De historicus Jacques Presser (1899-1970), zoon van arme ouders, als tiener werkzaam op een kantoor, in de jaren twintig student, vanaf 1926 leraar aan het Vossius gymnasium (en daarmee

voorbeeld van een vooroorlogse geassimileerde jood) en vanaf 1948 hoogleraar geschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam, vertelde over Polak vlak voor zijn dood: ‘In joodse gezinnen kwam natuurlijk geen heilige aan bod, maar je kunt gerust zeggen dat we een soort huisheilige hadden, zoals trouwens al die gezinnen: dat was Henri Polak. Men moet er zich rekenschap van geven dat Henri Polak – iemand heeft hem eens “de rebbe der diamantbewerkers” genoemd – een figuur was waar je werkelijk een hele ontwikkeling aan kunt ophangen. Er gebeurde iets met de mensen, deze verworpenen der aarde die nog vol geestdrift de Internationale zongen. (...) Die mensen ontwaakten, die mensen gingen lezen. Nu kunnen wij uit de hoogte van onze intellectualiteit wel eens een beetje spotten met die boeken die zij lazen en zeggen dat het soms heel goedkoop en platvloers was, geschriften in de stijl van Israël Querido, die wij in onze tijd misschien niet meer zo waarderen. U moet zich voorstellen hoe vaak dat voor de mensen een verschrikkelijk kostbare zaak was.’<sup>206</sup>

Bij lezen mag men ook denken aan luisteren. Jaren later herinnerde Presser zich nog het programma van zijn eerste concert in het Concertgebouw op ‘de voor mij onvergetelijk geworden achtentwintigste december 1913’,<sup>207</sup> alsof hij op die dag voor het eerst een wereld betrad die zijn oudere soortgenoten ontzegd was. De helden van Presser en van vele andere joden (Mozart en Heine) waren, voordat de joodse emancipatie zijn beslag kreeg, helden van het burgerdom.

Dat Presser politiek links stond, is geen toeval. Veel joden, van wie de meeste straatarm waren, voelden affiniteit met de sociaal-democratie, ook omdat de emancipatie aldaar grotendeels dezelfde vormen aannam. Het socialistische koor De Stem des Volks was opgericht door vier diamantbewerkers.<sup>208</sup> Ook hier ging de strijd om materiële verbetering hand in hand met aandacht voor cultuur als middel tot verheffing. Die ijver kwam van twee kanten: de arbeiders en de kunstenaars. Kunstenaars onder wie Herman Gorter



en Henriëtte Roland Holst<sup>209</sup> voelden zich geroepen zich in te zetten voor de lagere standen, onder meer door kunst te leveren die deze groepen zou kunnen aanspreken, terwijl de politieke partijen probeerden via wetgeving de materiële toestand van de arbeiders te verbeteren.<sup>210</sup> Deze kunstenaars, meestal van goede komaf, waren niet de enige welgestelden die de lagere standen immaterieel probeerden te verheffen. Vanuit burgerlijke kant kwamen ook initiatieven om de materiële en immateriële situatie te verbeteren. Piet de Rooy noemt in zijn geciteerde boek diverse overheidswetten en W.W. Mijnhardt en A.J. Wichers beschrijven in hun boek over de Maatschappij Tot Nut Van 't Algemeen hoe deze instantie, opgezet door de gevestigde burgerij, al vanaf haar oprichting in 1784 pogingen deed het algemene ontwikkelingsniveau bij de minder draagkrachtigen te verbeteren door middel van lezingen, bibliotheken en onderwijs.<sup>211</sup> Dat idee leefde onder een deel van de burgerij.<sup>212</sup> 'Het is onbetwistbaar, dat menig kunstenaar de voorlichting der theorie wel ontberen kan. Daaruit volgt echter niet, dat deze studie weelde is voor hen, ten wier behoefte de kunstenaars arbeiden, de kunstlievende leeken of het groote publiek. De ervaring leert integendeel, dat leiding hoogst noodig is voor de ontwikkeling van onzen kunstzin. Ongeoefende ooren hooren liever straat- of lichte operettenmuziek dan de symphonieën van Beethoven; en zelfs Rembrandt's penseel laat een grote schare koud'.<sup>213</sup>

Daarbij rees al snel een vraag waarmee al deze groepen, die zich ideologisch wilden onderscheiden van de liberale burgerij, te maken kregen. Kunst, niet alleen muziek, was voor deze groepen geen nieuw onderdeel van de eigen identiteit. Elke groep had al zijn eigen muziek: de katholieken het gregoriaans en de meerstemmige kerkmuziek uit de renaissance, de protestanten de kerkmuziek voor de kerk en de huiskamer, de joden hun muziek voor synagogen en de huiskamer en de arbeiders hun strijdliederen bij openbare en besloten manifestaties. Maatschappelijke emancipatie, oftewel een emancipatie waarbij men in materieel opzicht de burgerij benaderde, riep de vraag op of men ook in immaterieel opzicht de burgerij

moest benaderen, en zo ja, hoe? Moest men de burgerlijke cultuur injecteren met elementen uit de eigen cultuur of moest men als teken van toegenomen status de eigen niet-burgerlijke cultuur geheel of gedeeltelijk opgeven en de burgerlijke cultuur juist overnemen en zelfs hanteren als model?<sup>214</sup> In socialistische kring leefde hiervoor de term ‘verburgerlijking’ en ten aanzien van joden sprak men van ‘vernederlandsing’,<sup>215</sup> alsof het gedeeltelijk loslaten van de eigen cultuur de prijs was voor de materiële verheffing (deze kwesties zouden weliswaar met de jaren minder urgent worden, maar bleven spelen tot aan het einde van de verzuiling).<sup>216</sup> ‘Tot de Eerste Wereldoorlog bleef *De Stem des Volks* voornamelijk met strijdlieparen acties van SDAP en vakbonden ondersteunen.’<sup>217</sup> Dat de toonbeelden van hoge cultuur, niet alleen klassieke muziek, vaak expliciet niet of nauwelijks handelen over de doelen van de eigen groep, gold als een concessie aan de eigen identiteit, waarmee sommigen moeite hadden.<sup>218</sup> De omgang met hoge kunst was wellicht een teken van emancipatie, de hoge kunst zelf had lang niet altijd zichtbaar te maken met de identiteit van de eigen groep. De spanning tussen kunst als engagement voor een onburgerlijk maatschappelijk doel (waarin elementen uit de eigen identiteit duidelijk zichtbaar zijn) en kunst voor een burgerlijk doel (die wat intentie betreft dicht in de buurt kwam van kunst om de kunst) was groot. Ook de oude spanning tussen muziek voor een breed publiek en muziek voor een kleiner gehoor wilde men verkleinen, waarbij lang niet alle ‘klassieke stukken’ geschikt bleken de kloof te verkleinen (deze kwestie bleef urgent ook na het einde van de verzuiling). De Commissie voor Muziek van Kunst aan het Volk, die bestond van 1903 tot 1928, had wisselend succes met programma’s met kamermuziek van Mozart, orkestmuziek van Beethoven en koormuziek uit de renaissance.<sup>219</sup> Didactiek stond bij de leden van de commissie hoog in het vaandel en de balans tussen educatie en vermaak bleef lastig. Mozart gold als een componist van populaire, verstrooiende muziek, terwijl kamermuziek, ook als ze uit de klassiek-romantische periode stamde, als genre het beste viel bij ‘een geprivilegeerd publiek’.<sup>220</sup>

Die spanning was permanent, ook als de artiesten topmusici waren, zoals het Concertgebouworkest. Ook de vraag met welke informatie men het nieuwe beoogde publiek het beste kon benaderen, bleef aan de orde. Willem Hutschenruyter streefde naar een combinatie van techniek en expressie, maar wist daarmee zeker niet iedereen te bereiken. Sommige programma's sloegen meer aan dan andere (het meest veeleisende was waarschijnlijk dat in 1913 met alle cellosonates van Beethoven).<sup>221</sup> Over het succes van dergelijke concerten met vaak meerdere werken in een verwant idioom waren de toenmalige recensenten verdeeld: het glas was of half vol of half leeg.<sup>222</sup> Bij de concerten op zaterdagmiddag (de Sabbat) waren relatief veel joden aanwezig.<sup>223</sup> De ANDB vierde in oktober 1911 de invoering van de achturige werkdag met een concert in Artis waarop liederen van Wagner, Brahms en Beethoven ten gehore kwamen. De bezoekers werd 'beleefd doch dringend verzocht niet voor het eindigen der nummers van de zitplaatsen op te staan.'<sup>224</sup>



*Ontwerp van Berlage voor het Beethovenhuis (H.P. Berlage Nzn., Hedendaagsche kunst. Platen 636-642: 'het Beethoven-buis', in: De architect, Hedendaagsche en oude kunst onder redactie van het genootschap architectura et amicitia te Amsterdam, 18 (1910, aflevering 5).*

Ondanks de interne weerstanden wilden deze groepen zichzelf graag cultureel emanciperen, daarbij hun emancipatie zelf ter hand nemen en niet zozeer worden geëmancipeerd door de hogere standen. In de twintigste eeuw, zeker na de Eerste Wereldoorlog, verloor de Maatschappij Tot Nut Van 't Algemeen, van oorsprong en in de negentiende eeuw een burgerlijke instelling, ondanks het aanwenden van het nieuwe medium radio, in haar streven de gehele bevolking te bereiken en te verheffen, steeds meer ruimte aan de zich meer en meer profilerende zuilen.<sup>225</sup> In zoverre heeft Piet de Rooy ook op cultureel gebied gelijk.

De katholieken en protestanten hadden niettegenstaande hun verwering van de liberale ideologie een enorme achting voor Beethovens grootheid, maar die ging niet zover dat zij hem volledig bij hun groep wilden inlijven. Bij de dood van J.A. Alberdingk Thijm die rond 1850 Beethoven nog vurig verdedigde als een katholiek componist, schreef het *Zondagsblad* (17 september 1893) echter dat Beethoven en Bach hem koud lieten, 'misschien mede om hun geprononceerd protestantisme. Geen wonder dat hij in de waan verkeerde alsof het protestantisme de vijand was der kunst. Maar alle beeldende kunst en alle literaire kunst heeft hij liefgehad.' Dit citaat staat bol van de verborgen agenda's, onder meer de volgende: de liberalen waren van geloof eerder protestants dan katholiek, Bach werd iets later dan Beethoven evenzeer een liberale prooi als Beethoven, katholieken waren tegenstanders van de liberale ideologie en hadden moeite met het inlijven van de componist voor de eigen zaak. Beethoven had weliswaar religieuze muziek geschreven, maar die was (een ernstig minpunt) meer voor de concertzaal dan voor de kerk, al aarzelden sommige katholieken niet zijn religieuze muziek in de kerk uit te voeren. Bovendien was Beethoven van huis uit katholiek,<sup>226</sup> voor vele katholieken voldoende reden om hem met mate in te kapselen; katholieke muziekhandelaars zagen brood in zijn Gellert-lieder opus 48, een groep van zes liederen voor stem op religieuze teksten die ook door koren konden worden uitgevoerd.

Zo dachten en handelden ook protestantse muziekhandelaren (advertenties verschenen in bladen van beide zuilen).<sup>227</sup>

Voor protestanten in het algemeen lag het moeilijker, al zaten de dominees er meer mee dan de koopmannen.<sup>228</sup> Ook zij verwierpen de liberale ideologie, maar konden te weinig in Beethovens leven en werk vinden om hem tot een van hen te maken: anders dan Bach was Beethoven noch als persoon noch in zijn werk protestant. Men wilde hem wel beschouwen als een der grootste kunstenaars aller tijden, maar zijn primaire oriëntatie op abstracte, instrumentale muziek was een ernstig deficit. Die gedachte zou in protestantse kring leven tot aan het einde van de verzuiling. Vandaar dat Beethoven door katholieke auteurs veel meer werd aangehaald dan door protestantse. Abraham Kuyper, de voorman van antirevolutionair Nederland, schreef rond 1890 over muziek en verdedigde in 1892 zijn idee van het pantheïsme dat volgens hem ertoe neigde ‘om op elk gebied de grenslijnen des levens steeds meer te doen verflauwen’. Daartoe rekende hij onder meer de grens tussen muziek als kunst en muziek als religieuze uiting zoals die in de loop der eeuwen was ontstaan. ‘Op muzikaal gebied heeft eerst Beethoven deze pantheïstische stemming onzer eeuw opgevangen en door zijn C mol [de vijfde] en negende symphonie aan duizend en nog een duizend harten “ingetönt” en heeft na hem Wagner zelfs de grens tusschen de wereld *der tonen* en de wereld *der gedachten* opzettelijk verbroken.’<sup>229</sup> Beethoven was groot, maar een voor alles gelovige Beethoven zou groter geweest zijn. Kunst moest kunstzinnig zijn, maar diende primair de religie, niet de kunst. Het verheffingsideaal leefde ook in christelijke kring, maar was, anders dan bij joden en socialisten, primair metafysisch gericht.

Ondanks de reserve was Beethoven een gewilde prooi. De behoefte aan religieuze profilering bij zowel katholieken als protestanten was ten tijde van de verzuiling sterk genoeg om niet alleen deze grootheid maar ook oudere ongenaakbaren uit de westerse beschaving als Dante, Shakespeare en Michelangelo te bestempen als ‘een van ons’ en vooral niet een van de anderen.<sup>230</sup>

## Nieuwe inzichten

Het antwoord op de vraag buiten de burgerij hoe om te gaan met ‘burgerlijke muziek’ kwam in de loop der jaren. Beethoven en daarmee de klassieke muziek *tout court* werd omarmd, maar op termijn ook naar de hand van de nieuwkomers gezet, precies zoals de gevestigde burgerij voor 1870 Beethoven bij voorkeur zag als een groot burger met verheven gevoelens en zonder neiging tot wezenlijke rebellie. De niet-liberale groepen die zich wilden emanciperen zochten hun voorbeelden in nieuwe figuren die op krachtige en overtuigende wijze los wilden komen van oude ordeningen en introduceerden nieuwe helden dan wel interpreteerden oude helden zoals Beethoven op een nieuwe wijze. Bij Beethoven bestond de noodzaak tot herinterpretatie zeker, omdat Beethovens vrijwel gehele oeuvre rond 1870 het domein was van de burgerij (sommige populaire stukken klonken ook op openluchtconcerten en zijn kerkmuziek in kerken). Voor de nieuwe groepen was Beethoven een man in wiens leven en werk men de eigen strijd tot verandering en verbetering kon projecteren en dientengevolge een rebel in wie men vooral de vernieuwende aspecten benadrukte.

Een eerste teken van verandering is te vinden in de overzichtsboeken over muziekgeschiedenis, waarvan er na 1870 aanzienlijk meer verschenen dan daarvoor. Ook het aantal boeken over muziektheorie groeide. Die laatste boeken voorzagen niet alleen in een behoefte doordat er meer muziekscholen kwamen en later ook conservatoria. Ze speelden ook in op de behoefte om muziek langzaam maar zeker meer te beschrijven in technische termen. Psychologische en literaire karakterisering en zoals die gebruikelijk waren vóór 1870 bleven bepaald niet achterwege, maar het verlangen ze te onderbouwen met technische beschrijvingen werd sterker.

Een eerste verandering in de beschrijvingen is de revival van Beethoven als romanticus. Zijn klassieke inborst werd zeker niet vergeten, maar bij de vraag welke ziel in zijn borst zich het meest roerde, was het oordeel duidelijk. De nieuwe oriëntatie valt extra op als men die legt naast de oude. ‘In oude stijl’ is nog het boek

*Geïllustreerde geschiedenis der muziek* van Emil Naumann uit 1881. Het is weliswaar van oorsprong een Duits boek, maar het is veelzeggend dat een Nederlandse uitgever zich zes jaar later durfde te wagen aan een vertaling. Beethoven is hierin bovenal een classicist met verheven gevoelens op een niveau waarmee hij resoluut boven al zijn tijdgenoten, voorgangers en navolgers uitsteekt. Beethovens sterkste werken dateren uit zijn middenperiode: zijn vroege werken (tot circa opus 25) staan nog te zeer onder invloed van Haydn en Mozart om echt persoonlijk te kunnen zijn, de late werken zijn te eigennuttig om echt begrepen te kunnen worden en tot het beste behoren onder meer de Derde, Vijfde, Zesde en Zevende symfonie, het Vijfde pianoconcert en de pianosonates Mondschein en Appassionata. Dit boek had ook voor 1870 geschreven kunnen zijn.

Dat kan ook worden gezegd van *Geschiedenis der muziek* van Jacques den Hartog uit 1885. De opdracht van de auteur aan Johannes Verhulst is meer dan een hint. Net als Verhulst staat Hartog kritisch tegenover veel muziek van na Beethoven en zeker tegenover die van buiten Duitsland. Beethoven is voor hem de vervolmaker van de symfonische vorm en de instrumentale muziek en is aldus Den Hartog naar de geest nauw verbonden met de Duitse negentiende-eeuwse idealistische filosofie waarin, aldus Den Hartog, anders dan in buurlanden, het geestelijke niet wordt gematerialiseerd, maar de stof wordt vergeestelijkt, een onderscheid dat hij niet uitwerkt. De Franse muziek is hem te zinnelijk en te sensueel, karaktertrekken die hij verbindt met de Franse volksaard.<sup>231</sup>

Al behoorlijk in de geest van de nieuwe, aankomende tijd is *Geschiedenis der muziek* van Simon Brons 'naar Bernard Kothe's *Musikgeschichte*' (1899). Wat herinnert aan 'de oude tijd' is de voorkeur voor Beethovens middenperiode en de grote aandacht voor zijn biografie. Typerend voor de nieuwe tijd is allereerst de nadruk op Beethoven de romanticus. Waar eerdere publicisten betoogden dat Beethoven ondanks zijn vernieuwingen in wezen een classicist was, betoogde Brons (en na hem vele anderen) dat Beethoven op hoofdpunten van de klassieke traditie was afgeweken, voor hem en

zijn navolgers een reden om niet alleen Beethovens middenperiode te prefereren boven de eerste, maar ook om de Beethoven van zijn laatste fase te prijzen om zijn avontuurlijkheid. Zijn late stukken mogen dan moeilijk zijn, zijn grondhouding verdient in deze fase bovenal bewondering en niet onbegrip.

Een stap verder ging H.P.G. Quack (1834-1917) in zijn boek *Uit den kring der gemeenschap* (1899). Quack was geen muziekprofessional – zijn hoofdbezigheid was jarenlang hoogleraar politieke economie in Amsterdam – maar hij zag wel dat er een nieuwe wind begon te waaien waarvan zijn boek getuigenis aflegt. In dit boek wijdt hij een hoofdstuk aan de mythe van Prometheus en de wijze waarop die rond 1800 werd opgepikt door schrijvers als Goethe (in zijn gedicht *Prometheus*)<sup>232</sup> en Shelley (in zijn drama *Prometheus Unbound*). Uiteraard is het voor Quack geen toeval dat de mythe over de mens die het vuur van de goden rooft, ter hand werd genomen door schrijvers in de nasleep van de Franse Revolutie, ‘die wereld-omwenteling en opstand’. In een noot gaat Quack ook in op Beethovens ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*:

‘De bewerking van de Prometheus-sage door Beethoven in het jaar 1801 (‘de mensen van Prometheus’) kan, jammer genoeg, niet meetellen. Het is zuivere ballet-muziek. De componist, die anders zoo heerlijk het grootsche thema had kunnen behandelen, ondernam hier slechts bestelwerk voor een ballet, en liet zich geenszins door een min of meer diepe of zinrijke opvatting van de mythe leiden. Hij heeft dan ook hier slechts lichte vriendelijk vroolijke muziek gecomponeerd.’<sup>233</sup>

Dit citaat is om diverse redenen opmerkelijk. Ten eerste omdat het ballet überhaupt genoemd wordt. Als men destijds het stuk al kende vanuit de concertzaal, dan alleen de ouverture (net als nu werden de overige delen van het ballet niet of nauwelijks uitgevoerd).<sup>234</sup> Desondanks blijft hij met zijn oordeel over de rest van het werk (‘slechts lichte vriendelijk vroolijke muziek’) trouw aan het ‘ouderwetse oordeel’. Dat ‘ouderwetse’ oordeel komt overeen met het destijds gangbare over veel muziek van Haydn en Mo-

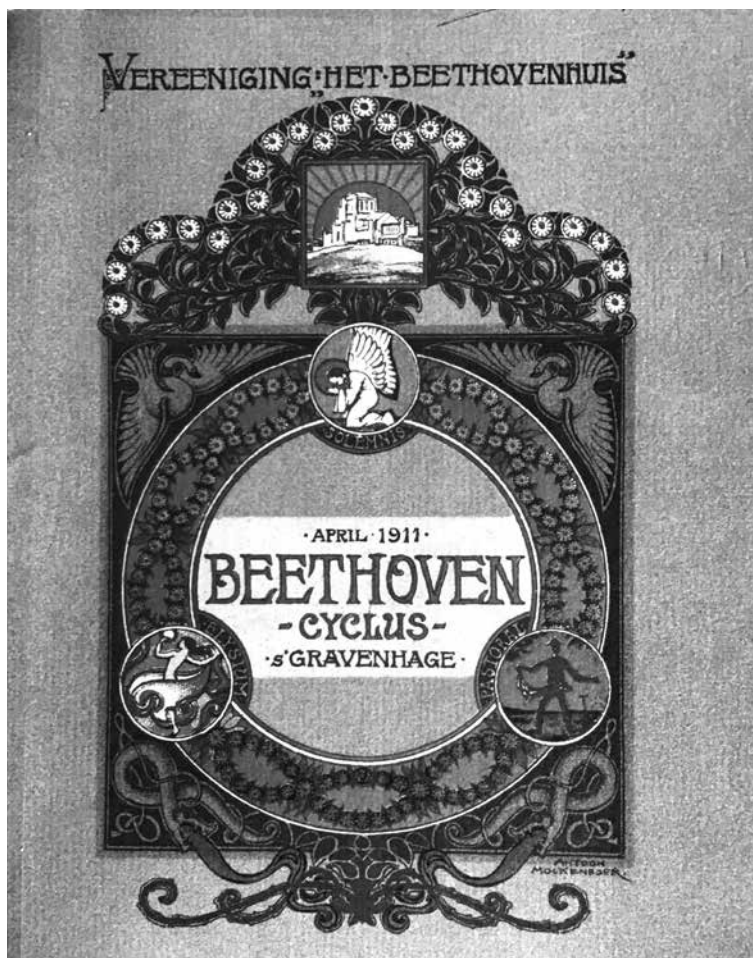


zart die om dezelfde reden buiten de podia bleef. De herwaardering van Beethoven als rebel veranderde voorlopig niets aan het gangbare oordeel over Haydn en Mozart.

Ten tweede doordat Quack een onderscheid maakt tussen de intenties van de kunstenaar en de manier waarop hij die tracht te realiseren. Zonder het met zoveel woorden te zeggen, geeft hij aan dat de toenemende wil een kunstwerk in de eerste plaats te zien als kunstwerk en niet louter als ‘getoonzette filosofie’ onder meer tot gevolg had dat de compositorische middelen van een kunstenaar konden worden behandeld als iets zelfstandigs. Uiteraard was de techniek bedoeld als een middel tot een karakter of expressie, maar het was niet gezegd dat dit middel automatisch resulteerde in deze expressie. De debatten over de betekenis van muziekstukken – sterker nog, het feit dat er over sommige werken überhaupt debat bestond, vooral uiteraard nieuwe muziek – hadden aangetoond dat het verband tussen middel en expressie uiteraard bestaat (immers, zonder middel geen expressie), maar dat de expressie en de waarneming ervan kunnen variëren. De erkenning van dat feit, mede doordat de muziekpublicistiek in deze periode meer en meer vormt krijgt in kranten en tijdschriften, was een verdere ondermijning van het monopolie van de oude liberale kijk op muziek.

Die nieuwe kijk op muziek kreeg meer vorm in de eerste publicaties uit de nieuwe eeuw. Een voorbeeld is het programmaboek bij de Beethovencyclus in 1911 in Den Haag. Deze cyclus was de grootste manifestatie in Nederland rond Beethoven tot dan toe.<sup>235</sup> In totaal vonden zestien concerten plaats door een keur aan binnen- en buitenlandse beroemdheden. Casals en Röntgen speelden cellosonates, het trio Cortot-Thibaud-Casals bracht pianotrio's en Conrad Ansorge, de Alfred Brendel van zijn tijd, bracht pianosonates uit alle stijlperiodes en het Residentie Orkest bracht een uitvoering van alle symfonieën, voor zover bekend de derde integrale uitvoering in een cyclus in Nederland.<sup>236</sup> Het programmaboek bevat toelichtingen bij alle concerten (inclusief muziekvoorbeelden met de belangrijkste thema's) plus een inleiding van Wouter Hutschen-

ruyter die over Beethovens positie zeer duidelijk was: Beethoven was een classicist en romanticus met de nadruk op het tweede. 'Zoo was alles voorbereid op de komst van den man die al hetgeen vroeger [voor Beethoven] verworven was, in zijne hand samenvatten, en in zijne meesterwerken al het voorgaande overtreffen zou.'<sup>237</sup>



*Aankondiging voor het Beethovenfeest in 1911 in Den Haag.*

‘Ongetwijfeld is de muziek van Haydn, van Mozart en van alle ware toondichters, ook eene oprechte gevoelsuiting. Zij echter, sloten hunnen gedachten in de geijkte vormen en dwongen ze daarin te passen; Beethoven paste den vorm aan zijn muzikale gedachten aan, en toonde ook in dat opzicht zijne oppermachtige, zelfbewuste kunstenaarsnatuur.<sup>238</sup> Beethovens late werken zijn producten van een rebelse geest en verdienen daarom evenveel respect en begrip als de werken uit de ‘middenperiode’, ook al erkent Wouter Hutschenruyter dat ze ‘moeilijk verstaanbaar’ zijn ‘voor hem die ze meet met den maatstaf van het gewone; moeilijk uit te voeren wanneer niet een heilige ijver den speler bezielt, en hem aanspoort zijne beste krachten te wijden aan de bereiking van het hogere (...)’.<sup>239</sup> De late kwartetten heten in dit boek ‘(...) toongedichten zoo hoogverheven gevoeld, zoo diep-grondig gedacht, zóó persoonlijk-vrij in ontwerp als in uitvoering, dat een menschenleven aan de studie ervan gewijd, welbested zou moogen heeten. Kunstwerken die zelfs in onzen tijd – nu de symphonieën toch wel gemeengoed der beschaafde wereld geworden zijn – nog slechts ten deele begrepen worden, en die eerst een volgend geslacht, hooger in ontwikkelingen fijner van kunstzin, op de rechte waarde zal weten te schatten.<sup>240</sup> Ook veelzeggend voor de nieuwe koers is de illustratie in de toelichtingen met motieven. Een beschrijving van het karakter in psychische termen is niet helemaal verdwenen, maar de muziekgeschriften hebben er een belangrijke component bijgekregen.

Tussen 1911 en 1920 verschenen diverse overzichtswerken waarin Beethoven de muzikale rebel voorop staat. Niet alleen de muziek van Beethoven, ook de beschrijving ervan is opstandig. Een eerste voorbeeld is Henri Viotta’s tweedelige *Handboek der Muziekgeschiedenis* uit 1916 (het tweede deel opent met een portret van Beethoven). Het is in zoverre een breuk met de hoogtijdagen van het liberalisme dat het een uitvoerige poging doet Beethovens muziek te beschrijven in technische termen. Zouden ‘de liberale publicisten’ zich vooral hebben uitgeput in bloemrijke, literair aandoende beschrijvingen, in zijn boek kiest Viotta voor een meer

analytische aanpak, waarbij zijn aandacht vooral uitgaat naar de vormen, de thema's en de rol daarbij van thema's. Vergeleken met latere auteurs is Viotta op dit punt nog wat schoorvoetend, maar het onderscheid met de voorgangers is duidelijk. Na een omvangrijk biografisch deel waarin reeds diverse composities aan bod komen, bespreekt hij de werken afzonderlijk, waarbij hij de meeste aandacht geeft aan de symfonieën en andere instrumentale composities. Nieuw in Nederlandse publicaties zijn de vele woorden gewijd aan vocale composities en de late stukken. Het genoemde portret is niet de enige aanwijzing voor Beethovens betekenis bij Viotta: het hoofdstuk is veruit het langste uit het *Handboek*. Over de Negende symfonie schrijft hij: 'De climax, door Beethoven in deze symphonie bereikt, wordt door geen enkel ander symphonisch werk van vroeger of later overtroffen.'<sup>241</sup> Dat oude oordeel bleef na 1870 onaangevochten.

Een ander voorbeeld is het boek *Ontwikkelingsgang der muziek van de oudheid tot onzen tijd*. De auteur, de muziekhistoricus Sem van Milligen, heeft in zijn boek aan Beethoven het langste hoofdstuk gewijd. De opening ervan laat aan duidelijkheid niets te wensen over.

'In zijn 1<sup>e</sup> periode en ten deele ook nog in zijn 2<sup>e</sup> is [Beethoven] nog sterk verwant aan de blijmoedige, optimistische kant der 18<sup>e</sup> eeuw, maar langzamerhand ontwikkelt zich de persoonlijkheid, treden naast gratie en helderheid meer zielsconflicten, innerlijke strijd en twijfel op, die niet nalaten donkere schaduwen op de vroegere blijheid te werpen. Die strijd en spanning worden in een verdere ontwikkeling overwonnen en maken dan plaats voor een stemming van hooge vreugde, jubel, bezonkenheid en religieuze overpeinzing.

De nieuwe tijd, een andere denkwijze, komt in BEETHOVENS werk tot uiting; niet langer een aangename, vroolijke kunst, wier doel vooral is te behagen, de luisterenden te verpoezen, hun gehoor en geest te streelen. Niet zonder schokken, worstelingen, die vaak het evenwicht verbreken, wordt ten slotte een toestand van ontspanning geschapen, het einde van een moeilijken en langen strijd.

Hij geeft niet alleen zijn eigen zieleleven weêr, maar wel degelijk ook alles wat reeds lang was ontkiemd en gegroeid in hoofd en hart van velen, al is hij dan misschien in vergelijking met zijn voorgangers zeer subjectief te noemen.<sup>242</sup>

Veelzeggend is wat Van Milligen wel en niet zegt over drie composities. Het ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* wordt niet genoemd. Over de ‘Eroica’:

‘Hij [Beethoven] zag in de eersten consul BUONAPARTE den man die de wereld een republiek zou schenken in den geest van PLATO en aan hem wilde hij zijn *Derde Symphonie* opdragen, doch toen hij de opdracht reeds geschreven had hoorde hij dat BUONAPARTE zich tot Keizer had laten uitroepen; toen begreep hij dat de vrijheidsheld een dwingeland zou worden en verscheurde het titelblad. Onder de titel: “Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand’ uomo” is zij uitgegeven.

BEETHOVEN heeft alleen in het eerste deel den strijd en de overwinning van den held BUONAPARTE geschilderd. In het tweede deel is het een andere, een stervende held, wiens geest ons in tonen wordt geopenbaard en in de Finale is het voorzeker PROMETHEUS. Het snelle dalende figuur geeft toch zeker de schildering van den held, die het hemelvuur roofde en heensnelde om zijn zelfgeschapen menschen door dit vuur te bezielen. Bovendien geeft zoowel het Prometheus-thema als bovengenoemd figuur, dat eveneens in de balletmuziek voorkomt, een duidelijke aanwijzing.<sup>243</sup>

Aan de Negende wijdt Van Milligen meer woorden dan aan alle andere werken van Beethoven (op enige afstand volgen de *Missa solennis*, de Zesde en Zevende symfonie – hetzelfde geldt voor de toelichtingen bij het Haagse Beethovenfeest). De passage hierover is opmerkelijk om diverse redenen. Ze is langer dan eerdere Nederlandse beschrijvingen van het werk en bevestigt daarmee de status die het werk al voor 1900 op de podia had. Van Milligen ziet het slotdeel met koor en solisten als de apotheose van de symfonie en de bekroning van Beethovens streven naar verdieping en verhevenheid en pleit daarom voor een integrale uitvoering van de symfonie.

Op de woorden van de tekst gaat hij niet in, wel is hij, ook voor zijn doen, zeer uitvoerig over de betekenis van het ritme en van de motieven waarop de compositie is gebouwd. Die concentratie op de muzikale middelen is nieuw, althans in de Nederlandse literatuur over Beethoven; anderzijds ziet hij zeer conventioneel de kunst als uiting van een gevoel en een expressie van de maker. Over de sociale lading van Beethovens muziek schrijft hij niets, maar Van Milligen, toevallig of niet een jood, meldt wel dat Beethovens revolutie in de muziek samenvalt met de revolutionaire woeligheden van de Franse Revolutie en de Napoleontische tijd. Die twee zien als evenementen uit dezelfde bron was tussen 1830 en 1900 niet in die mate voorgekomen.

Van Milligens nadruk op het ritme en de motieven is opmerkelijk als men die vergelijkt met eerder aangehaalde uitspraken over muziek uit *Vaderlandsche letteroefeningen* van 1838 en *Klikspaan* van 1846. Met zijn nadruk op de rol van ritme van Beethoven was Van Milligen in Nederland niet de eerste: in de programmatoelichtingen bij de Haagse Beethoven-cyclus van 1911, met name van de Vijfde en Zevende symfonie, legt de anonieme toelichter (Wouter Hutschenruyter?) hierop duidelijk het accent. Geheel hierbij passend is de typering van de Zevende als 'Apotheose van de dans'. Die uitdrukking van Richard Wagner was in een eerdere Nederlandse tekst over de symfonie nog niet aangehaald.<sup>244</sup>

Met zijn boek bevestigde Van Milligen een steeds prominenter wordende benadering en liep hij in de pas met buitenlandse publicaties. Ongeveer gelijktijdig met zijn overzichtswerk verscheen het boek *Mozart's Operas* (1913) van de Engelse musicoloog Edward Dent, waarin deze stelt dat de muziek uit de klassieke periode zich vooral onderscheidt door een sterk besef van puls, ritme en metrum. De ritmische regelmaat, om niet te zeggen militaire dreun van veel muziek uit de klassieke periode, zou aldus Dent te herleiden zijn tot de toenmalige dagelijkse ervaring met oorlog (die in Beethovens tijd resulteerde in vele 'militaire' composities die met uitzondering van *Wellingtons Sieg* geen stand hebben gehouden).

FREDERICK LAMOND.

Beethoven-Matinee.

Beethoveniaansche kop; de mond geprest  
Met stijfgebeten lippen; bossig haar  
Gebeeldhouwd staand om 't hoofd; een ernstig oog,  
Dat nù omhoog blik, dàn in zich verdroomt;  
De wang met scherpe vouw van neus tot kin;  
De neus klein, lange bovenlip, de kin  
Massief gezet tot schraging van den kop:  
Zóó zat hij aan 't klavier, en liet de hand  
In klankvol deinen dalen op 't ivoor,  
De tonen wekkend uit metalen slaap:  
Nu galmend met gedaver als van storm,  
Een wilde windevaart door dreunend woud,  
Een zware dondergolwing door 't gewolk  
Waardoor een scherpe toon als bliksem schiet;  
Dàn 't fijn gemurmél van een gladde beek  
Langs ronde kiezels glippend, of 't gezwier  
Van dart'le koeltjes door een zomerbosch,  
Met leutig pijpen van een herdersknaap  
En echo's ver van vreemden nymphenzang,  
Daartusschen weder 't vlak, egaal gezoef  
Van wind langs vlakten — alles schiep de hand  
Des macht'gen spelers naar de harmonie  
Des macht'gen meesters dien hij leven deed.

---

*Het gedicht 'Frederick-Lamond' van Edward B. Koster (Edward. B. Koster; Adrastos en andere gedichten. Den Haag: C. Bredée, 1911.*

Dent meende dat deze ervaring de overeenkomst is tussen enerzijds de muziek van Haydn, Mozart, Beethoven en Schubert (Dent noemt in het bijzonder Schuberts *Octet*) en anderzijds die van Rossini die na 1815 in Wenen en in Nederland ontzettend populair werd en Beethoven als geliefd componist enigszins naar de achtergrond duwde. Dent brak daarmee rigoureuze met de romantische duiding van Beethoven en Rossini als antipoden (dit idee leefde ook sterk buiten Nederland) en benaderde de Duitser net zo als de Italiaan: als een componist die bovenal schrijft vanuit ritmische pregnante gegevens. Dat idee maakt Dents boek achteraf gezien profetisch; het inzicht en de consequenties ervan voor de uitvoeringspraktijk zouden in Nederland pas goed doordringen na 1920.

De nieuwe wijze van schrijven over muziek komt mede voort uit een nieuwe opvatting over de aard van muziek: niet meer primair 'getoonzette filosofie', maar een esthetisch product dat er bovenal is om de esthetiek, niet om de eventuele boodschap of expressie.

Volgens de 'oude opvatting' was muziek, of ruimer: kunst, er meer ter uitbeelding van algemene, bovenpersoonlijke waarheden, zij het gebracht op persoonlijke wijze, dan als uiting van individuele emoties. Dat oude idee was in Nederland rond 1870 nog zeer levend. Tussen 1850 en 1900 voltrok zich in de muziekbeschuwing in Nederland de genoemde esthetische revolutie, die zich eerder die eeuw al in Duitsland had voorgedaan.<sup>245</sup> Kern ervan was dat de eventuele bedoelde expressie niet meer op de eerste plaats kwam, maar als kunst ook kon boeien zonder dat de luisteraar de mogelijke intentie van de maker of de verbeelde werkelijkheid kent. Deze overgang verliep niet zonder slag of stoot en concentreerde zich vooral rond de muziek van Richard Wagner. In Wagners sterfjaar (1883) bracht *Caecilia* een serie artikelen onder de titel 'Beschouwingen over muzikale aethetica'. Deze beschouwingen zijn van algemene aard en composities dienen dan ook als illustratiemateriaal. Het volgende citaat is veelzeggend: 'Al heeft Beethoven bij het componeeren zijner *Eroica* en *Pastorale* een zeker program-



ma voorgezweeft, het is hem niet mogelijk geweest iets over deze schoone muzikale vormen te scheppen. Ik [Em Ergo] zie muziek in de Eroica en de Pastorale, zooals in al zijn andere symphonieën, en niets dan muziek.<sup>246</sup> In hetzelfde jaar maakte Viotta een in dit verband interessante vergelijking tussen *Wellingtons Sieg* en andere militaire composities uit de Napoleontische tijd: Beethovens werk, in tegenstelling tot de andere, kan op eigen benen staan, ook los van de programmatische aanwijzingen.<sup>247</sup>

### Oude inzichten

Met de komst van de nieuwe opvatting inzake esthetiek was de oude niet meteen verdwenen. Maken de non-fictiegeschreven duidelijk dat de nieuwe inzichten, van huis uit verbonden met post-klassieke muziek, ook konden worden toegepast op de muziek uit de klassieke periode, de bellettrie waarin Beethoven opduikt, is in zekere zin een voortzetting van het type publicaties dat al voor 1848 een succes had. Dat succes was ook weggelegd voor diverse teksten uit de periode 1870-1920. De bekendste vier anno nu zijn *Van de koele meren des doods* van Frederik van Eeden, *Een liefde* van Lodewijk van Deyssel, *Eline Vere* van Louis Couperus en *Liefdeleven* van Marcellus Emants. Andere literaire teksten uit deze periode met een rol voor de muziek van Beethoven<sup>248</sup> mogen nu vergeten zijn, maar de rol van muziek daarin is dezelfde als die bij Couperus en tijdgenoten en voorgangers: het beluisteren of uitvoeren van muziek brengt emoties naar de oppervlakte die tot dan toe slechts sluimerden en zorgt voor een belangrijke wending in het plot. Omdat de romans zich afspelen in een burgerlijk milieu en omdat volgens het cliché in de burgerlijke huiskamer een piano staat, is de muziek die de wending veroorzaakt niet toevallig die van de burgerlijke componist bij uitstek. Die ervaring overkomt vrouwen eerder dan mannen<sup>249</sup> en de gebeurtenis kan ingrijpend zijn voor zowel musici als luisteraars.<sup>250</sup> Soms wordt alleen de naam van de componist genoemd en niet de titel van de compositie. Ook de werken zijn niet helemaal verrassend: bij Van Deyssel de Sonate 'Pathétique', bij Van Eeden de lied-

cyclus *An die ferne Geliebte* en bij Couperus de concertaria *Ab! perfido*. De laatste twee composities zijn weliswaar niet voor pianosolo, maar de huiskamer was voor velen de geëigende plek om werken voor andere bezetting, gearrangeerd voor de huiskamer, te leren kennen. Is bij Emants en Van Deyssel het toegedichte karakter van de muziek bepalend, bij Couperus en Van Eeden zijn het meer de teksten bij deze vocale werken die de personages zich bewust doen worden van hun gevoelens; wat Van Eeden door middel van de muziek in zijn roman in uitvoerige vorm wilde aangeven, presenteerde hij volgens zijn biograaf Jan Fontijn in een notendop in een gedicht rond Beethoven en Bach. De muziek (niet slechts Beethoven) is daarmee in veel gevallen, bijvoorbeeld bij Emants, een onderdeel van de couleur locale. Ze is niet, zoals in Vestdijks *De koperen tuin* en Margriet de Moors *De virtuoos* een onderdeel van de roman dat uitvoerige aandacht krijgt, ook los van het plot. Die geringe aanwezigheid van muziek in het werk zegt nog niets over de rol van muziek in het leven van de auteurs. Couperus ging naar concerten van het Concertgebouworkest, Van Eeden speelde piano en Emants schreef in de jaren zeventig vanuit Italië concertrecensies voor *Caecilia* en bezocht in 1876 de eerste editie van de Bayreuther Festspiele.

De rol van de muziek in hun teksten is daarmee te vergelijken met die van Beethovens 'Kreutzer-sonate' in Tolstoj's gelijknamige novelle waarvan de Nederlandse vertaling verscheen in 1895. (Bij Tolstoj is de aanwezigheid van muziek wel groter, maar de rol in wezen dezelfde.) In de novelle vertelt een man dat zijn vrouw met een violist deze sonate speelde waarop de liefde ontvlamde tussen haar en de violist, waarna de verteller zijn beheersing verloor, zijn vrouw vermoordde en vervolgens berouw kreeg. Het succes ervan in Nederland was zeer groot, veel groter dan van andere publicaties van Tolstoj in Nederland waarin de auteur zijn levensvisie in minder verhalende en meer filosofische vorm presenteert en waarin hij de muziek nauwelijks behandelt; binnen enkele jaren verschenen van de novelle meerdere herdrukken.<sup>251</sup> Het aantal uitvoeringen van Beethovens sonate was na de publicatie van de novelle aanzien-

lijk groter dan ervoor en de sonate klonk, omdat Tolstoj dankzij zijn overige teksten te boek stond als een wereldverbeteraar, vaak bij sociaal-democratische manifestaties.

De aanwezigheid van Beethoven in non-fictie die niet handelt over muziek lijkt sterk op die van de aanwezigheid van Beethoven in fictie. Omdat Beethoven nog overwegend een componist is voor het burgerlijke publiek, verschijnt hij ook in teksten voor dit publiek zoals boeken over filosofie, theologie (meer protestantse dan katholieke), kunstgeschiedenis en pedagogiek. Beethoven dient als voorbeeld van een verschijnsel of idee dat in het eigen vak speelt waarbij de auteur zijn betoog wil onderbouwen met illustere voorgangers of tijdgenoten uit andere sectoren (bijna altijd ‘de grote mannen’). Soms doelt men op de persoon, soms op zijn werk. Gaat het om de persoon, dan prijst men zijn moed en ernst bij het doorstaan van het getroffen leed, met name zijn doofheid; gaat het om zijn muziek, dan bejubelt men de grootsheid en de verhevenheid, meestal van stukken uit zijn ‘middenperiode’. Die uitspraken zeggen niets nieuws over Beethoven, maar geven wel aan dat zijn voorbeeld als te verleidelijk gold om niet te gebruiken bij het overtuigen van een burgerlijk publiek. Beethovens bekendheid en betekenis reikten tot ver buiten de muzikwereld. Dat hij ook daar als de grootste componist gold, blijkt uit het feit dat andere componisten vrijwel ontbreken (zijn enige serieuze concurrenten zijn Bach, Mozart en Mendelssohn).<sup>252</sup> Zijn enige concurrenten van buiten de muziek zijn figuren als Michelangelo, Rafael, Rembrandt, Goethe en Schiller. Grote woorden waren daarbij de regel en dit zonder enig voorbehoud of ironie.

### **Het Beethovenhuis**

Kan men van de joodse en socialistische omgang met Beethoven zeggen dat men ernaar streefde een collectief te verheffen en daarmee individuen te bereiken, in de literatuur ging het om sensaties van personen die eventueel gedeeld konden worden door anderen, groepen en enkelingen (personages en lezers). Een voorbeeld van beide

methoden is het streven te komen tot een Beethovenhuis. Aanleiding vormden enkele artikelen in 1902/1903 in het Duitse muziek-tijdschrift *Die Musik* waarin de auteurs pleitten voor een onzichtbare concertzaal waarin het publiek de musici niet kon zien zodat de toehoorders niet zouden worden afgeleid door het zicht op de uitvoering en zich volledig konden concentreren op de muziek. Als grote voorbeeld diende het Festspielhaus dat Wagner in Bayreuth had laten bouwen voor de opvoering van zijn opera's; in dit gebouw ligt de orkestbak zo diep dat het publiek het orkest niet kan zien maar wel horen. Wat met opera mogelijk was, moest ook mogelijk zijn bij instrumentale muziek. Dit idee werd opgepikt door Willem Hutschenruyter, voormalig hoornist en administrateur van het Concertgebouworkest. Het idee moest vorm krijgen in een Beethovenhuis dat gebouwd zou moeten worden in de duinen bij Bloemendaal, waar in de zomermaanden de composities van Beethoven tot klinken zouden komen.<sup>253</sup> Voor dit idee maakte Hutschenruyter veel reclame, tot in Engeland toe, en benaderde hij de architect Berlage die een ontwerp maakte. Berlage zag in het plan een mogelijkheid om de kunst dienstbaar te maken aan de gemeenschap, een idee dat hem zeer aansprak. Zodra het streven in 1907 bekend raakte, kwam de kritiek. Omdat het gebouw gericht was op een zogeheten 'zuivere' ervaring van muziek, dus ontdaan van elke fysische en metafysische connectie, veroordeelden diverse religieuze auteurs het project als areligieus.<sup>254</sup> De verhoudingen van het gedroomde gebouw zouden resulteren in een slechte akoestiek (Berglage erkende dat hij zich nog niet goed had verdiept in de klank van de muziek). Door de afgelegen plek was het slecht bereikbaar en dan slechts voor rijken. Het idee dat bezoekers, om er te komen, eerst door de duinen moesten wandelen en zo hun stadse perikelen even van zich af konden zetten, vond weinig gehoor. De plek had bovendien als nadeel dat ze vlak bij het strand lag waardoor ze kon worden ontheiligd door 'het badplaatspubliek' van 'nieuwsgierige Amerikanen, protserige Duitsers, vrijende paartjes en andere lanterfanter'.<sup>255</sup> 'Van zulk een mengelmoes biedt Scheveningen reeds een afschrikwekkend voorbeeld.'<sup>256</sup> Andere cri-

tici zagen in het project een afrekening van Hutschenruyter met het Concertgebouworkest waar hij met ruzie was vertrokken. Voor hen was een nieuwe concertzaal niet heel ver verwijderd van het Concertgebouw in wezen overbodig. Naarmate de tijd vorderde, won het besef van de financiële onmogelijkheid het van het debat over de artistieke overwegingen. Het huis kwam er niet; wel organiseerde Hutschenruyter in 1911 de eerder genoemde Beethovencyclus in Den Haag. De concerten vonden plaats in Diligentia en het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, de orkestprogramma's werden verzorgd door het Residentie Orkest dat onder leiding stond van de Duitser Siegfried von Hausegger, die door Diepenbrock werd getypeerd als een derde rangsmusicus (waarom was Mengelberg niet gevraagd?). Daarna stierf het project een stille dood. Veelzeggend is dat geen enkele componist rond 1900 in Nederland zo'n bijzonder podium was toegedacht. Voor de initiatiefnemers verdiende een uitzonderlijke componist een uitzonderlijk podium.

### **Het concertbedrijf**

De 'burgerlijke' reactie op de onburgerlijke influx in deze jaren is niet helemaal bekend. Voor zover na te gaan, hebben weinig 'liberale luisteraars' zich hier positief of negatief over uitgelaten. Een uitzondering op deze regel zijn die burgers die te vinden waren bij de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen die al voor 1870 ijverden voor de verspreiding van 'de hogere kunst' onder een breder publiek. De eerste decennia was er voor een burgerlijke reactie ook nauwelijks aanleiding. De nieuwe groepen waren meer bezig met materiële dan immateriële verheffing en Beethoven bleef daardoor tot nader orde een burgerlijke componist. Het *Nieuw Israelitisch Weekblad*, opgericht in 1865, besteedde na 1900 aanzienlijk meer aandacht aan klassieke muziek dan ervoor.<sup>257</sup> Bij bladen uit socialistische hoek zoals *Morgenrood* is hetzelfde zichtbaar. Op de podia was Beethoven tussen 1870 en 1900 grotendeels op dezelfde plaatsen te horen als tussen 1848 en 1870, waarbij ook de verdeling van de werken over de podia dezelfde was.

Bij de introductie van het volksconcert ‘tot bevordering van de zin voor degelijke muziek onder alle standen’<sup>258</sup> (de oudst bekende daten uit 1862) gold Beethoven nog als te verheven voor het volk terwijl de muziek voor het volk in de ogen van de burgerij nog te min heette te zijn. ‘Een tweede volksconcert te ’s Hage is zoo geloopt, dat geen derde der kosten is gedekt. Voor het volk waren de gekozen stukken te verheven, en de hoogere standen verschenen niet op het concert.’<sup>259</sup> Deze ervaring zou het volksconcert bepalen tot in de jaren tachtig van de negentiende eeuw. Op 25 december 1878 schreef *De Wakker, nieuwe bijdragen voor het onderwijs*: ‘Och, lui die een straatdeun mooi vinden, luisteren niet naar muziek van een Mozart, van een von Beethoven. De volksconcerten geven niets voor de bevordering der muzikale ontwikkeling van het volk, omdat de muziek, die daar wordt uitgevoerd, voor bijna allen een vreemde, onverstaanbare taal is.’ De volksconcerten, vaak gegeven in de open lucht, namen daarna in aantal toe, afgaande op het aantal bewaard gebleven aankondigingen, maar de repertoiregebieden bleven gescheiden. Klassieke muziek vormde vrijwel altijd een minderheid op de programma’s en van Beethoven speelden de musici, meestal leden van blaasorkesten en organisten, arrangementen van delen uit symfonieën en sonates. ‘Klassieke toondichten’ waren wel geliefd, maar men zag ze graag afgewisseld met ‘muziek die gemakkelijk verteerbaar is, gedachtig aan de spreuk “Verandering van spijs doet smakelijk eten”’.<sup>260</sup> ‘Voor jonge lui van goeden huizen is er gelegenheid genoeg om zich te amuseren buiten deze volksconcerten.’<sup>261</sup>

De pogingen van niet-burgerlijke bevolkingsgroepen om zich ook via de concertzaal te verheffen resulteerden grotendeels in ‘burgerlijke programma’s’. Ook de pogingen van burgerlijke zijde nieuwe groepen naar de concertzaal te krijgen, waren geen reden de programma-opzet te wijzigen. De verandering op de podia die er niettemin plaatsvond, kwam dan ook meer van binnenuit. Net als in eerdere tijdvakken kregen de beste ‘jonge componisten’ een kans, met name Brahms en in mindere mate Bruch, Dvořák en Liszt. De eerste kreeg, net als Verhulst, Schumann en Wagner, in *Caecilia* een

necrologie met een kleine zwarte rouwrand. Ook nu ging de komst van deze nieuwelingen enigszins ten koste van oudere componisten, met name Raff en Rheinberger. Ook verscheen er meer niet-Duitse muziek op de concerten,<sup>262</sup> ook bij de concerten die gericht waren op een nieuw publiek,<sup>263</sup> al staat daar tegenover dat deze componisten wat stijl betreft zeer Duits georiënteerd waren, zoals Grieg, Dvořák, Smetana, Rubinstein en Franck. Franse muziek van Massenet, Gounod<sup>264</sup> en Saint-Saëns verwierf vanaf de jaren tachtig van de negentiende eeuw langzaam maar zeker een plek op de podia (de sterke anti-Franse sentimenten van vijftig jaar eerder waren blijkbaar verzwakt), kortom vooral die componisten die ideologisch verbonden waren met de *Société Nationale de Musique*, een vereniging van Franse componisten opgericht tijdens de Frans-Duitse oorlog, die in naam een Franse muziek bepleitte maar waarvan de leden wat stijl betreft in essentie Duitse muziek schreven; toen Debussy vanaf de jaren negentig van de negentiende eeuw aan de Duitse fundamenteën van deze Franse muziek begon te knagen, ondervond zijn muziek dan ook zeer stevige kritiek, in Frankrijk en Nederland – zowel voor burgerlijke als niet-burgerlijke concertorganisatoren vóór 1920 was zijn muziek veel te modern. Beethovens werk bleef veel gespeeld worden, al waren er wel verschuivingen binnen zijn oeuvre. De Negende symfonie en de *Missa solennis* werden vaker gespeeld dan voorheen (en de Negende vaker met de finale; in recensies van uitvoeringen van slechts de eerste drie klonk regelmatig de verzuchting dat helaas het hoogtepunt ontbrak). Van de pianoconcerten klonken het Vierde en het Derde meer dan voorheen en van de symfonieën iets vaker de eerste twee; ook al stonden ze nog duidelijk onder invloed van Haydn en Mozart, ze waren van Beethoven en verdienden daarom ieders aandacht. Het aanbod aan kamermuziek werd breder: de late kwartetten, vooral opus 131 en 132, verschenen vaker op de podia, al bleven opus 18 en 59 favoriet. De viool- en cellosonates waren meer te horen, het Septet minder.<sup>265</sup>

Deze verandering deed zich in Holland eerder voor dan daarbuiten. De vele programmaoverzichten in *Caecilia* en kranten ma-

ken duidelijk dat lokale muziekgezelschappen in vele plaatsen actief waren, meer dan vóór 1870, maar dat zij in de regel het soort programma's brachten dat vóór 1870 in het westen des lands gebruikelijk was. Ook op een ander punt was er verschil tussen Holland en de rest. Terwijl de buitenstreken nog in principe opteerden voor zeer gevarieerde programma's met werken van vele componisten, vaak in verschillende bezettingen, groeide in het westen de behoefte aan concerten met hooguit vier of vijf stukken die dan compleet werden uitgevoerd. Dit laatste was vooral aan de orde bij kamermuziek: complete trio's, kwartetten en sonates werden de norm, zodat men meer gelegenheid had zich zogeheten vreemde of moeilijke muziek eigen te maken. Hoewel opus 132 steevast werd aangeduid als een ingewikkeld werk, was het een stuk van Beethoven en daarmee iets dat, net als de eerste twee symfonieën, ieders waardering geniet. Van de pianosonates klonken, veel meer dan vóór 1870, de stukken uit zijn middenperiode, met name de Waldstein en Appassionata.<sup>266</sup> Zeer voorzichtig verliep de entree van de late sonates waaraan men net als aan de late kwartetten nog moest wennen, zo vond ook Dirk Schäfer (1873-1931), de bekendste Nederlandse pianist van zijn tijd, 'omdat ze zeldzaam menselijke karakterdeugden inhouden'.<sup>267</sup> De vioolsonates waren vaker te horen dan de cellosonates.

Een andere verandering die zich schoorvoetend aandiende, in Holland meer en eerder dan elders, waren concerten rond één componist. Net als bij Beethovens honderdste verjaardag was een excuus als dit noodzakelijk om toehoorders van het nieuwe te overtuigen, maar de argumenten werden om zo te zeggen minder overtuigend, zoals in de jaren negentig zijn verjaardag en zijn sterfdag. Het concert om die reden en met op de lesenaars voor de pauze de *Missa solemnis* en na de pauze de Negende is illustratief voor een onveranderd gegeven: de concerten rond 1900 waren in de regel veel langer dan tegenwoordig (nu zou de *Missa solemnis*, die ongeveer tachtig minuten duurt, een heel concert vullen). Een stap verder dan de concerten rond één componist (de voor zover ik weet enige andere



componist die vóór 1900 deze eer te beurt viel, was Wagner)<sup>268</sup> was een serie van drie concerten met alle vioolsonates. Vooraf leek dit te veel gevraagd voor musici en toehoorders, maar het werd een groot publiek succes en enkele malen herhaald.

Achteraf gezien zijn dergelijke programma's een eerste stap naar een nieuwe kijk op programmeren: het concert niet als een pot-pourri van bekende, goede stukken, maar als een poging tot een evenwichtige afwisseling van allerlei soorten muziek waarbij op een muzikaal interessante wijze bekende en onbekende stukken zijn afgewisseld. Dergelijke thematische concerten hadden voor de organisatoren van de 'verheffingsconcerten' ook een sterk educatieve functie. 'Zulke [oude] kris-kras-programma's zijn voor iemand die muziek zoekt om er zich genietend in te verdiepen en niet maar als aannemelijke tijdpassering, onmogelijk te verteren en verwarren daarboven den smaak in plaats van dien te veredelen.'<sup>269</sup>

Voor de komst van de geluidsdrager was het concert buiten het huiselijk musiceren de enige plek waar men muziek kon leren kennen. Amateurs konden zich binnenskamers wel een indruk vormen van het repertoire, maar de toenemende professionalisering van het muziekleven<sup>270</sup> (in deze periode kwamen er steeds meer muziekscholen en conservatoria) bood deze huismuzikanten meer mogelijkheden deze muziek in een professionele uitvoering te horen. Buitenlandse musici die Nederland aandeden zoals Anton Rubinstein en Moriz Rosenthal werden besproken in Nederlandse organen (bijvoorbeeld Hans von Bülow) en speelden hierbij een grote rol. Een van de taken die het in 1888 opgerichte Concertgebouw-orkest zichzelf stelde, was de verhoging van het spelniveau. De eerste twee dirigenten Willem Kes (vanaf de oprichting tot 1895) en Willem Mengelberg (van 1895 tot 1945) werkten hier zeer hard aan – en met groot succes. Binnen een paar jaar gold het orkest als het beste van Nederland en kort daarop ook als een van de beste van Europa. Het kon uitstekende solisten aantrekken, later ook gastdirigenten en werken programmeren die voor andere orkesten

speeltechnisch te moeilijk zouden kunnen zijn, voor luisteraars te avontuurlijk en daarmee voor het orkest commercieel te riskant. Die mogelijkheid benutte het orkest voor een deel, vaak meer dan andere orkesten, waardoor het al snel niet helemaal representatief was voor het Nederlandse muziekleven.<sup>271</sup>

Het aantal concerten met uitsluitend werken van Beethoven groeide, vooral in Holland. Dat culmineerde na 1900 onder meer in een programma waarop de Engelse pianist Frederic Lamond vijf sonates speelde: opus 106, 111, 110, 53 en 57. Voor sommige concertbezoekers was deze marathon iets te veel gevraagd,<sup>272</sup> maar concertorganisatoren zagen er brood in, al durfden zij dit alleen aan bij de beroemdste musici. Dirk Schäfer gaf vele malen verwante programma's, en, in navolging van Anton Rubinstein, een serie recitals die een overzicht moest bieden van de geschiedenis van de klaviermuziek: van Byrd en Bull tot en met Debussy en Schönberg. Van de elf recitals waren twee helemaal gewijd aan Beethoven: op het eerste de sonates op. 2 nr. 3, op. 22, op. 53, op. 54 en op. 57; op het tweede de sonates op. 106, op. 109, op. 110, op. 111 plus de Diabelli-varianties.<sup>273</sup> Tegenwoordig zouden die werken vier recitals vullen. Lamond was zo beroemd dat hij het zich kon veroorloven in januari 1900 in Amsterdam in de kleine zaal van het Concertgebouw een serie te geven van vijf recitals met louter werken van Beethoven, waaronder ook late sonates, Diabellivariaties en onbekende sonates naast ook overbekende als de Pathétique, Mondschein en Appassionata, die inmiddels veel op concerten te horen waren. In 1919 gaf Ary Belinfante in de kleine zaal een cyclus met alle sonates.

De veranderingen in het concertbedrijf zijn in zekere zin betrekkelijk. De concerten veranderden enigszins van opzet en ze bereikten een nieuw publiek, maar de status van Beethoven als de allergrootste wiens muziek regelmatige uitvoering verdient, bleef onaantastbaar omdat zijn muziek dankzij haar neiging tot grootsheid en verhevenheid als onbetwist baken in de cultuur gold. In 1912 schreef

de muziekpublicist Herman Rutters: ‘Geslachten komen, geslachten gaan. Met hen de ideeën en opvattingen. En zoo zullen ook de opvattingen over Beethoven zich wijzigen. Niet zijn wezen, niet zijn beteekenis, omdat die het kenmerk der onsterfelijkheid in zich dragen.’<sup>274</sup> Tegengeluiden zoals die van Multatuli waren uitzonderlijk. Tweemaal schreef de man uit Lebak over onze componist. ‘Ik erken dat ik niet genoeg stukken uit den vóór-Beethovenschen tyd ken om hem te beschuldigen van diefstal. Maar by analogie oordeelende...’ schreef hij op 26 maart 1874 aan collega-schrijver Carel Vosmaer. En in *Over Specialiteiten* vroeg hij zich af zonder antwoord te geven waarom ‘millioenen leken zich veroorloven (...) Beethoven en Mozart voor “muzikale genieën” te houden.’

Beethoven hoorde tot het meubilair van de cultuur. Zijn muziek was bekend bij een breed publiek, ook dat van niet-muziekkenners dat zijn werk rekende tot de hoogtepunten van de westerse beschaving. Na 1890 nam het aantal artikelen over zijn leven en werk in muziektijdschriften af, alsof de auteurs dachten dat het geïnteresseerde publiek nu wel op de hoogte zou zijn. Daarmee kwamen ook de grappen en de bizarre manifestaties. Bladmuziek en boeken over muziek rond de Bonner meester golden als zeer geschikte sinterklaascadeaus.<sup>275</sup> ‘De jonge N., die voor de rechtbank heeft gestaan, beklaagd van diefstal van een barometer en een buste van Beethoven, is veroordeeld tot 9 maanden gevangenisstraf.’<sup>276</sup> Beethoven werd ook de naam van een bloembol<sup>277</sup> en zijn muziek klonk bij de opening van een tentoonstelling over doofheid.<sup>278</sup> Ook doken zijn persoon en werk steeds vaker op in bladen van die groepen die zich wilden emanciperen waarin artikelen verschenen over onderwerpen die vijftig jaar eerder het exclusieve domein waren van de bourgeoisie zoals die over de vraag hoe sommige composities aan hun bijnaam waren gekomen. Het satirisch blad *De ware Jacob* bracht deze dialoog:

Leeraar (bij ’t examen) “Hoeveel sonaten heeft Beethoven geschreven?”

Leerling (nadenkend) “Drie”.

Leeraar “Drie, hoe reken je dat uit?”

Leerling (met overtuiging) “Zeker meneer .... Drie; de eerste, de vijfde en de negende.”<sup>279</sup>

## **De Eerste Wereldoorlog**

Hoe betrekkelijk de veranderingen in het Beethoven-beeld na 1870 waren, bleek onder meer tijdens de Eerste Wereldoorlog. Omdat Duitsland de oorlog was begonnen en België en Frankrijk was binnengevallen waarop veel Belgen naar Nederland vluchtten, zou men een anti-Duits sentiment kunnen verwachten, zich onder onder meer manifesterend in een kritischer houding ten opzichte van Beethoven, maar deze bleef vrijwel uit. Een oorzaak hiervan is dat Nederland tijdens de oorlog neutraal was en elke duidelijke uitspraak pro of contra een der oorlogvoerende partijen voor het land vervelende gevolgen zou kunnen hebben. De Nederlandse verbondenheid met Duitsland was daarnaast een zeer culturele en de liefde voor de Duitse cultuur werd in Nederland sterk beleden als een apolitiek verschijnsel. Vraagtekens bij de Duitse muziek werden dan ook zelden geplaatst. Uitzonderlijk is een bericht als dit: ‘De beroemde Engelse Beethoven-vertolker, de pianist Frederic Lamond, die langen tijd als krijgsgevangene in Duitsland is vastgehouden, is eindelijk enkele weken geleden in vrijheid gesteld en heeft zich het gastvrije Nederland herinnerd, waar hij vóór den oorlog roem en eer heeft geoogst. Hij vertoeft thans in Amsterdam. De volgende week, Dinsdag 8 mei, zal hij onder bestuur van “De Nieuwe muziekhandel” te Amsterdam weer een concert geven – en wij twijfelen niet, of honderden van zijn bewonderaars zullen hem daar welkom heeten. Hij speelt in de kleine zaal van het Concertgebouw, en natuurlijk: Beethoven.’<sup>280</sup>

Slechts een enkeling schreef in een recensie naar aanleiding van een uitvoering over de verschrikkingen in de niet-neutrale landen,<sup>281</sup> maar voor de meesten waren deze geen reden om de Duitse cultuur *an sich* ter discussie te stellen.<sup>282</sup> De oorlog leidde dan ook nauwelijks tot een minder aantal uitvoeringen van zijn

werk. Beethovens muziek diende om de gemobiliseerde soldaten te motiveren. Het 'Mobilisatietrio', bestaande uit een violist, pianist en bariton, toerde met een gevarieerd programma dat begon met vioolcomposities van Schubert en Beethoven (zijn twee romances voor viool) en daarna (zeker in de ogen van oudere beschaafde burgers) minder verheven en meer populaire stukken. En het 'Mobilisatiekoor' uit Naarden bracht een programma met Nederlandse liederen en kerkmuziek van Verhulst en Beethoven.<sup>283</sup>

Wat de oorlog wel teweeg bracht, was een versterking van een sentiment dat in zeer kleine kring al vóór 1914 leefde. Vanaf de jaren tachtig van de negentiende eeuw ontstond in Nederland een positieve belangstelling voor de Franse cultuur, aanvankelijk alleen onder literatoren, later ook onder musici. Toegedichte 'Franse' kwaliteiten die tot ongeveer de jaren tachtig negatief geachte associaties opriepen zoals lichtzinnigheid, sensualiteit en een soms minder klassieke omgang met vormen<sup>284</sup> kregen nu een meer positieve duiding. De eerste Franse componisten na Berlioz die bescheiden aandacht kregen in *Caecilia* en op de concertpodia, waren Bizet, Massenet, Gounod en Franck. De kennismaking met deze componisten had op termijn gevolgen voor Beethovens positie. Enerzijds bleef hij een groot *Duits* componist, iets dat ook vanuit Duitsland sterk werd benadrukt. Tijdens de Frans-Duitse oorlog van 1870-1871, die samenviel met de viering van Beethovens honderdste verjaardag, grepen Duitsers de gelegenheid aan om Beethoven te presenteren als het summum van Duitse culturele prestaties en een voorbeeld voor de gehele mensheid.<sup>285</sup> Anderzijds verschenen rond 1880 in Nederland de eerste artikelen waarin voorzichtig de Duitse suprematie in het componeren ter discussie werd gesteld,<sup>286</sup> al was het nog kritiek van weinigen. Goethe, Kant en Beethoven vormden samen 'de drie helden op 't gebied van den geest' en het 'romantisme'.<sup>287</sup> Na Wagner, volgens sommigen zelfs na Beethoven, hadden zich in Duitsland geen nieuwe componisten voorgedaan van zijn niveau, zeker niet in Nederland.<sup>288</sup> De jongeren waren wel goed, al-

tijd nog beter dan de meeste niet-Duitsers, maar niet van zijn kwaliteit. Omdat de Duitse muziek onder druk stond, kwam ook voor sommigen muziek überhaupt onder druk te staan.<sup>289</sup> Dat laatste werd natuurlijk vooral bestreden door musici wier hart lag buiten de Duitse klassiek-romantische traditie. Zo iemand was Alphons Diepenbrock die weliswaar van Duitse afkomst was maar die geen band had met de Pruisische cultuur en wel, na 1900 meer dan ervoor, de Latijnse cultuur koesterde met als boegbeeld het gregoriaans dat hem als overtuigd katholiek zeer na aan het hart lag en dat op geheel andere premissen is gebaseerd dan de stijl van Beethoven. Diepenbrock, die zichzelf omschreef als ‘enkel vocaal componist’<sup>290</sup> zag Beethoven als het eindpunt van het tijdvak waarin componisten primair vocaal dachten en waarna een instrumentale benadering de overhand kreeg.<sup>291</sup> Niettemin beschouwde hij Beethoven als een van de grootste componisten aller tijden die hij graag voor zichzelf wilde behouden. De oplossing was om Beethoven voor te stellen als maar ten dele een Duitser. Lang niet alle werken van Beethoven beantwoordden aan het beeld van de Duitse classicist-romanticus en men kon Beethovens muziek ook anders opvatten. ‘De scherpomlijndheid van Beethoven’s melos en rhythmiek doet hem ons kennen als een zoon van den Germaanschen stam wel is waar, maar met een onmiskienbaar Latijnschen inslag’, aldus Diepenbrock in 1911.<sup>292</sup> Zijn teksten uit de oorlogsjaren zijn duidelijk anti-Duits, maar Beethoven blijft hierin buiten schot. Brahms had al in 1898 voor hem ‘maar een zeer locale beteekenis. Het is Duitsch in engeren zin, niet in ruimeren zooals Beethoven Duitsch is en Berlioz Fransch;<sup>293</sup> het is Duitsch zooals Massenet Fransch is -, het vertegenwoordigt de zwakke en mindere beteekende eigenschappen der nationaliteit waartoe het behoort.’<sup>294</sup>

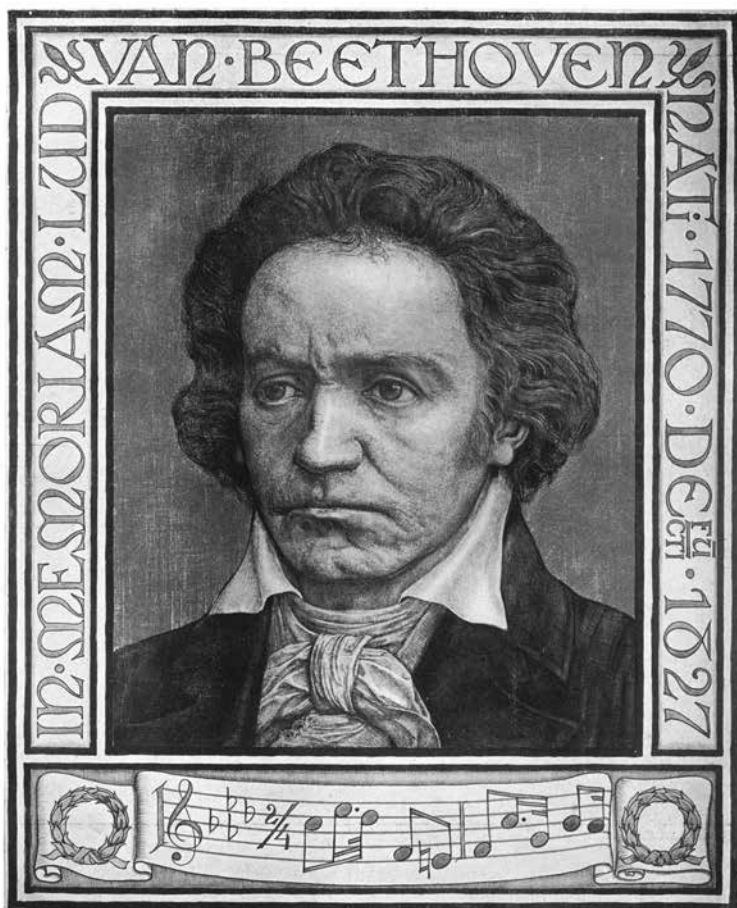
Met die ideeën was Diepenbrock al voor de Eerste Wereldoorlog een groot voorbeeld voor die componisten die hun inspiratie vooral zochten buiten Duitsland. Diepenbrocks bewonderaar Hendrik Andriessen verwoordde deze opvatting pas na de Tweede Wereldoorlog, maar hij had die volgens zijn zoon Louis al vóór de Eerste.<sup>295</sup>

De volgende tekst dateert van rond 1950, maar de ideeën leefden al veertig jaar eerder: '(...) en het lijkt mij minstens onvoorzichtig om bij de latere werken [van Beethoven] van grotere verinnerlijking, van bovenaardsheid, enz. te spreken en daarbij te menen dat de lichtheid der vroegere werken niet zo diep ging.'<sup>296</sup> Een van zijn favoriete *bon mots* was niet toevallig deze uitspraak van Nietzsche: 'die Duitsers graven wel heel diep, maar wat vinden ze eigenlijk? Die Fransen graven helemaal niet, want ze weten: de waarheid ligt net onder de oppervlakte.' In het artikel waaruit zijn opmerking over de vroege en late stukken afkomstig is, schrijft hij ook: 'De aesthetische diepgrijpers mogen een heleboel moois verzinnen; Beethoven is dood, de arme kerel zou het niet begrepen hebben.'<sup>297</sup> (...) 'Alle aanleidingen zijn vervlogen, het werk [de Eroica] leeft onaantastbaar in zijn deugd van muzikaal evenwicht tussen hevige contrasten en met het onverwoestbare merkteken van eigen edele kracht.'<sup>298</sup>

Radicaler dan Hendrik Andriessen was Matthijs Vermeulen. Beethoven bewonderde hij als heroïsche vechter, niet als Duitser: zijn hart ging duidelijk meer uit naar de Franse dan naar de Duitse muziek. Tijdens de Eerste Wereldoorlog fulmineerde hij tegen Mengelberg en het Concertgebouworkest die volgens hem een veel te pro-Duitse koers volgden. Aan het einde ervan schreef hij zijn boek *De Twee Muzieken* (de Franse en de Duitse) dat leest als een pamflet van tweehonderd pagina's in een stijl die een prijs verdient. De Franse muziek kan niets kwaad doen en de Duitse niets goed (die eenzijdigheid was natuurlijk vragen om een weerwoord). In zijn tirade tegen Teutoonse muziek maakt hij nadrukkelijk een onderscheid tussen Beethoven en zijn landgenoten, met name Brahms, Wagner, Strauss en Reger, die hij niet alleen mindere musici vond, maar, gelet op hun intenties en hun middelen, veel meer Duits. Daarmee trad hij in de voetsporen van Diepenbrock die al in 1896 had geschreven over Wagner en 'zijne kleinere tijdgenooten (de brave Brahms en zijn aanhang)'.<sup>299</sup>

Met dit geluid was Vermeulen in het Nederlandse muziekleven een witte raaf. Beethoven was tijdens de Eerste Wereldoorlog

in Nederland een veel gespeelde componist. In de zomermaanden van 1914 tot 1918 gaf het Concertgebouworkest Beethoven-cycli zodat ‘het volk’ (een term van het bestuur van het orkest)<sup>300</sup> met deze werken kon kennismaken; in 1919 en 1920 gaf het orkest vele concerten met Beethovens muziek (met veel Duitse solisten).



*Portret van Ludwig van Beethoven (1902), gemaakt door Antoon Derkinderen (1859-1925). Het muziekfragment komt uit Beethovens Strijkkwartet opus 59 nr. 1.*



Interessant vergelijkingsmateriaal biedt de Beethoven-receptie tijdens die oorlog in Vlaanderen dat door de Duitse inval en de oorlog daarop zwaar werd getroffen. Beethoven is daar geen symbool van Duitse cultuur en daarmee op zijn zachtst gezegd omstreden, maar iemand van Vlaamse afkomst en daarmee een symbool van de hoop voor het gehavende landsdeel. Dat gold volgens de Vlaamse Belpaire, die al voor de oorlog Beethovens Vlaamse wortels breed had uitgemeten, tijdens de oorlog nog sterker dan ervoor. In 1920 schreef zij: 'Nooit had men het Beethoven-genie doorpeild gelijk in de bange stonden waarin gansch eene beschaving ten gronde leek te gaan, de beschaving – de christene – die deze bloem van opperste kunst had gedragen. Nooit had men zoo gewaardeerd de zedelijke schatten besloten in de onsterfelijke werken en brengend aan de ziel verfrisschende lafenis, boodschap van 't ideaal tot in de naaste stonden, het *Sursum Corda* der hoogere wijding en der zegenende bede.'<sup>301</sup>

### **De viering van 1920**

Aan het einde van het seizoen 1919-1920 maakte de inmiddels jaarlijkse Beethovencyclus van het CO weliswaar plaats voor het Mahler-feest waarop het orkest alle symfonieën van deze componist ten gehore bracht (Mengelberg beschouwde Mahler als de Beethoven van onze tijd),<sup>302</sup> maar wellicht ter compensatie en zeker ter viering van Beethovens honderdvijftigste verjaardag eind 1920 gaf het in de eerste maanden van het seizoen 1920-1921 een 'Beethoven-feest' met vele concerten met werken van de componist. Ook de Groninger Orkest Vereeniging en het Residentie Orkest<sup>303</sup> voerden dat seizoen al zijn symfonieën uit.

Beethovens status was onbetwist en het beeld was al enige decennia duidelijk. Bij zijn honderdvijftigste verjaardag was het aantal nieuwe publicaties gering en deze teksten hadden voor hun tijd geen revolutionair karakter. Een gedeeltelijke uitzondering is het boekje *De jeugd van Beethoven*, verschenen in 1919, maar al geschreven in 1909 door Israël Querido. In een geëxalteerde stijl, sterk

lijkend op die van de Tachtigers en Matthijs Vermeulen, beschrijft hij de *Werdegang* van het genie in psychologische termen. Analyses van composities en biografische informatie ontbreken grotendeels; centraal staat de rijping van de persoon die ontdekt dat hij bijzonder is. Ook is het voor zover ik weet het eerste Nederlandse boek waarin we lezen dat Beethoven in Bonn opgroeide in de buurt van ‘het z.g. Jodenstraatje’,<sup>304</sup> vermoedelijk om Querido’s vele joodse lezers te behagen. Acht jaar eerder deed hij dat in zijn *Studiën* toen hij Beethoven beschreef als een bezeten en areligieuze ijveraar voor de menselijkheid en een betere wereld en Mahler presenteerde als een componist die wat mensbeeld betreft uit hetzelfde hout is gesneden. Andere auteurs, onder wie literair criticus Constant van Wessem, schreven na de oorlog wat ze misschien tijdens de oorlog al dachten: Beethoven is te goed om alleen maar een typische Duitser te kunnen zijn. Het idee van de rebel werd met deze teksten een deel van de gevestigde orde.

### **De aard van het Nederlandsche volk**

Illustratief voor de veranderingen en constanten in de periode 1870-1920 zijn de volgende twee uitspraken.

‘Wist je dat er een joodse symfonie is? Dat is de vijfde van Beethoven, dat noemden ze de “joodse symfonie”. Op donderdagavond gingen de joodse mensen naar de volksconcerten, de diamantslijpers, en naderhand sleepten ze de andere arbeiders mee, want Henri Polak wou niet alleen de diamantslijpers, maar de gehele arbeidersbevolking omhoogstuwen. En dat is hem gelukt. Want je kreeg toen het Instituut voor Arbeidersontwikkeling, dat veel heeft gedaan om de culturele waarde van de arbeider omhoog te vijzelen, en dat is een succes geweest.’<sup>305</sup>

‘Een interessante mededeling voor muzikliefhebbers is zeker wel de uitslag van het uitoefenen van het algemeen stemrecht in zake de vaststelling van het programma der maatschappij “Caecilia”, de

bekende muziekvereniging, die onder directie van H. Viotta, jaarlijks twee uitvoeringen geeft van orkestwerken.

De maatschappij had namelijk elk der donateurs en donatrices het recht gegeven uit een lijst van symphonieën, ouvertures, symphonische dichtungen enz. uit te zoeken wat zij het liefst op het programma wenschten te zien; de uitslag zou eenigermate een bewijs zijn welke componisten en welke instrumentale werken het meest in den smaak vallen.

De lijst, waaruit men kiezen mocht, bevatte werken der oudere en der nieuwere richting: Beethoven, Haydn, Mozart, Schumann, Gade, Cherubini, Spontini, Mendelssohn, Spohr, Volkmann, Weber, Raff, Brahms, Bruckner, Liszt, Berlioz, Wagner, Saint-Saëns.

In de rubriek symphonieën behaalde Beethoven's 5<sup>de</sup> (c moll) een schitterende overwinning met 206 stemmen, daarop volgde Brahms 2<sup>de</sup> (D dur) met 159 en Schumann's 4<sup>de</sup> (d moll) met 135, Beethoven's 4<sup>de</sup> (B dur) met 109 en Haydn's 6<sup>de</sup> (Oxford)<sup>306</sup> met 67. De overige stemmen waren daar ver beneden; zoo behaalde een symphonie (Es dur) van Mozart 28 en Volkmann slechts 9 stemmen.

(...)

De heer Viotta maakt uit deze uitslag verschillende gevolgtrekkingen.

Vooreerst dat de werken die het meest bekend zijn, ook het grootste aantal stemmen op zich vereenigden; dat de geestdrift voor symphonieën uit de periode vóór Beethoven (Haydn en Mozart) zeer bekoeld is en dat Beethoven's 5<sup>de</sup> (c moll), ondanks de ontelbare malen, dat zij steeds werd uitgevoerd, nog steeds de lieveling is van het publiek.

(...)

En de moraal? Dat de algemeene geest te onzent op muzikaal gebied evenmin ultra-conservatief als ultra-liberaal, doch ongeveer matig liberaal – evenals in de politiek –. En vervolgens dat het grootste gedeelte der kiezers – ook al zooals in de politiek – tamelijk onverschillig is. Van de 1200 die mochten stemmen, hadden

slechts 442 hun stem uitgebracht. De heer Viotta voegt hierbij niet onaardig de opmerking: Men behoeft dan ook, gelooven wij, niet te vreezen, dat een eventueele invoering van het algemeen kiesrecht hier te lande [dit werd al vanaf 1890 bepleit door de socialisten en zou pas een feit worden in 1919], een geheele ommekeer van zaken zal te weeg brengen. De aard van het Nederlandsche volk is de beste waarborg tegen dit gevaar.<sup>307</sup>

## 5. Beschaafde barsten (1920-1970)

### A. HET INTERBELLUM

De periode 1920-1970 lijkt, als het om de Beethovenreceptie in Nederland gaat, op de jaren 1848-1870. Zoals de grondwetswijziging van Thorbecke de positie van de liberale burgerij had bevestigd en daarmee het liberale beeld van Beethoven, zo had de verzuiling in de decennia voor de Eerste Wereldoorlog een kader verschaft waarin de zuilgebonden ideeën over Beethoven tot ver na de Tweede de dominante kijk zouden zijn. Dat ze lang stand hielden, is niet alleen een gevolg van conservatisme binnen en buiten de klassieke muziekwereld en de onwil te reageren op nieuwe ontwikkelingen. Het klassieke muziekleven wil, zeer begrijpelijk, de waarden koesteren waar het al decennia voor staat, ongeacht wat de buitenwacht daarvan vindt. De wereld mag veranderd zijn, de muziek van Beethoven is dat niet en nog steeds geweldig. Tegelijk wordt de wereld, om Johan Huizinga te parafaseren, vijftig jaar ouder: conventies kunnen slijten en aantasting geschiedt van buitenaf en van binnenuit. Zolang de zuilen zeker waren van hun zaak kwamen de veranderingen of aanzetten daartoe grotendeels van figuren van buiten.

#### **Het concertbedrijf**

De status quo zoals die ontstond in de eerste decennia van de twintigste eeuw, is het duidelijkst zichtbaar in de concertprogramma's. Thea Vermeulen-Diepenbrock, de weduwe van Matthijs Vermeulen, verklaarde in 1983 teleurgesteld dat het Concertgebouworkest tussen de wereldoorlogen zeer Duits georiënteerd was.<sup>308</sup> Die ver-

zuchting is half juist. Na 1920 programmeerde Willem Mengelberg vooral zijn favoriete componisten en werken – en dat waren inderdaad merendeels Duitse componisten. Beethoven nam in zijn repertoire een zeer prominente plaats in en Mengelberg was trots op het feit dat hij een leerling was van Beethoven ‘in de derde graad’.<sup>309</sup> Gedurende vrijwel het hele interbellum dirigeerde hij aan het einde van ieder concertseizoen een Beethovencyclus waarin alle symfonieën ten gehore kwamen, aangevuld met enkele concerten en ouvertures.<sup>310</sup> Daarnaast dirigeerde hij vaak een of meer werken van Beethoven elders in het seizoen.<sup>311</sup> Die praktijk groeide al snel uit tot een hardnekkige conventie, ook buiten Amsterdam.<sup>312</sup>

Deze conventie leidde tot gemengde gevoelens. Al in 1921 klonk de klacht over het conservatisme op de programma’s. ‘Tegen het goede oude heb ik niets, zoolang het ’t goede nieuwe niet in den weg staat. Maar is dit het geval dan moeten we den moed hebben een paar van die beproefde ouden een halven menschen-leeftijd op non-actief te stellen. We willen ook niet altijd in den ban staan van de vergoode klassieken wie niemand waagt te naderen dan met kritiekloze heilige schroom en absoluten vereerings-zwijmel.’<sup>313</sup> Het blad *De Muziek* dat bestond van 1927 tot 1933 had veel aandacht voor nieuwe composities (een van de twee hoofdredacteuren was Willem Pijper, die gold als de meest vooraanstaande Nederlandse componist van dat moment) en bracht daarnaast de rubriek ‘Concertberichten’ inzake Nederland en het buitenland, waarin de conservatieve programmeurs het regelmatig moesten ontgelden. De – terechte - faam van het blad is te danken aan de gevarieerde inhoud en het hoge niveau van de auteurs die nieuwe en moeilijke onderwerpen begrijpelijk konden maken voor geïnteresseerde leken en tegelijk wilden schrijven voor vakbroeders. Representatief voor het gehele muziekleven is het beslist niet; dat was overigens geen enkel muziektijdschrift in deze periode.

Eind jaren dertig keerde de klacht terug. De musicoloog Eduard Reeser verzorgde van 1938 tot 1942 voor *De Gids* een ‘Kroniek van het Nederlandsche Muziekleven’. Die kroniek handelde

vooral over nieuwe werken en nieuwe producties van opera, terwijl de conventionele programma's met enkele zinnen werden afgedaan.<sup>314</sup> De beroemde solisten waren aldus Reeser terecht zeer beroemd, maar hun repertoire was uitgesproken en soms uitsluitend canoniek (dus met veel Beethoven). Toen Mengelberg in 1938 na een buitenlandse reis weer voor het Amsterdamse orkest stond, had hij 'zijn plaats voor de dirigeerlessenaar weer ingenomen. Dat het repertoire zich daarmee weer in afgetreden banen ging bewegen - Beethoven, Tsjajkovski -, was te voorzien; alleen aan het feit dat Jehudi Menuhin als solist optrad, was tenslotte een noviteit te danken, en wel het veelbesproken nagelaten Vioolconcert van Schumann, waarvan vooral de eerste twee delen van onmiskenbare waarde bleken te zijn.'<sup>315</sup>

Die conventionele programma's vulden wel minstens 80% van het concertleven (buiten Amsterdam lag dit percentage hoger). Ook gezelschappen en podia die zich graag wilden presenteren als avontuurlijk<sup>316</sup> waren overwegend conservatief ingesteld. Veel interessante innovatieve projecten bleven eendagsvliegen, bijvoorbeeld het optreden van Béla Bartók bij het Utrechtsch Stedelijk Orkest als solist in zijn Tweede pianoconcert in 1936.

Die conventies waren er niet alleen uit conservatisme. Amsterdams publieksonderzoek had uitgewezen dat Beethoven met Mahler de meest gewaardeerde componist bij het concertpubliek was.<sup>317</sup> Dat bleef zo gedurende het gehele interbellum. In 1938, bij het vijftigjarig bestaan van Concertgebouw en -Orkest, schreef Rudolf Mengelberg, sinds 1925 verantwoordelijk voor het artistieke beleid van beide: 'Van de klassieken neemt Beethoven van den beginne af in de toegewijde studie van het orkest en in de harten van het publiek de voornaamste plaats in, een plaats, die zijn figuur door de vijftig jaren heen onafgebroken heeft gehandhaafd'.<sup>318</sup> Ook elders was Beethoven zeer populair, zeker als Mengelberg dirigeerde. De uitvoeringen onder zijn leiding stonden zeer hoog aangeschreven en zijn concerten buiten Amsterdam trokken vaak meer bezoekers dan die van de vaste dirigenten in deze plaatsen. Mengelbergs

faam was daarnaast inmiddels zo groot dat hij, zeker na 1920, vele maanden per jaar buiten Nederland dirigeerde.

Op die situatie reageerde de artistieke leiding van het orkest door vooraanstaande gastdirigenten te inviteren die ook ander, soms nieuw repertoire voor hun rekening namen, bijvoorbeeld Klemperer, Walter en Monteux. (Ook componisten werden uitgenodigd eigen werk uit te voeren onder wie Stravinsky, Schulhoff, Schönberg, Prokofjev, en Ravel.)<sup>319</sup> Zwart-wit was dit onderscheid niet. De gastdirigenten brachten soms ook Beethoven, al was dit repertoire in principe het domein van de chef en Mengelberg deed soms ook nieuwe stukken (in maart 1939 dirigeerde hij de wereldpremière van Bartóks Tweede vioolconcert).



*Willem Mengelberg.*



Het Amsterdamse repertoire was kortom breder dan het Mengelberg-repertoire. De situatie die Thea Vermeulen beschrijft, is wel juist voor het concertleven buiten Amsterdam. Daar was in veel gevallen het aandeel van nieuwe, niet-Duitse muziek veel kleiner en dat van het typische Mengelberg-repertoire veel groter. Belangrijke kanttekeningen daarbij zijn dat orkesten in ‘de provincie’ nog vaak gedeeltelijk bestonden uit goede dilettanten, meestal niet werkten met gastdirigenten en dat zij niet of nauwelijks overheidssteun kregen zodat zij voor hun inkomsten (vrijwel) volledig afhankelijk waren van de publieksgunst. De keuze voor vertrouwd en voor gevorderde amateurs speelbaar repertoire wordt dan begrijpelijk.<sup>320</sup> Hoe deze orkesten precies speelden, is moeilijk te zeggen. Opnamen ontbreken vrijwel en recensies van concerten getuigen wel van lof of kritiek, maar geven zelden precieze informatie over de stijl van musiceren. Over het niveau van musiceren was iedereen het eens: Mengelberg was veruit de beste. Soms trad hij met het Concertgebouworkest op in andere Nederlandse steden zoals Den Haag, waar men sprak van ‘Mengelberg-concerten’ en waar hij grotendeels hetzelfde deed als in Amsterdam en dat soms elders in het seizoen ook te horen was door de lokale musici. Volstrekt conservatief was ‘de provincie’ zeker niet, maar de ‘progressieve programma’s en composities’ waren ver in de minderheid en werden vaak verzorgd door bezoekende musici, soms buitenlanders. In de opbouw van de programma’s ontstond langzaamaan een nieuwe consensus, zeker bij de orkesten. Programma’s met veel gevarieerde werken en programma’s met een climax aan het slot kwamen steeds minder vaak voor. Veel programma’s hadden drie onderdelen: een ouverture, een concert en een groot werk voor orkest. In alle drie was Beethoven prominent aanwezig. In dit opzicht leken veel programma’s buiten Amsterdam op die van de concerten geleid door Mengelberg.

Beethoven was prominent aanwezig, ook omdat het idee van een canon wortel had geschoten en omdat de orkesten zich meer en meer concentreerden op de gecanoniseerde componisten wat ten

kooste ging van de overige componisten, zowel uit heden als verleden. Ook in de kamermuziekconcerten had Beethoven een centrale plaats: zijn viool- en cellosonates stonden veelvuldig geprogrammeerd en bij de kwartetten kwam er meer aandacht voor de late voorbeelden. Grote namen kregen in de programma's beslist voorrang, al ging men selectief met hun oeuvre om. Van Schubert klonken vrijwel alleen zijn laatste twee symfonieën, van Mendelssohn vooral het Vioolconcert, Ein Sommernachtstraum en de Vierde symfonie, van Brahms de symfonieën en concerten veel vaker dan de serenades. Van Wagner klonken enkele ouvertures en Bruckner werd nog zo weinig gespeeld dat sommige auteurs meenden uitvoerig missiewerk te moeten verrichten. Laat-romantische figuren die opkwamen na 1870 en toen enkele decennia in beeld waren zoals Raff, Bruch, Rheinberger en Pfitzner, raakten verder uit beeld. Mahler en Strauss bleven na 1920 in beeld, de eerste vooral in Amsterdam. Over de componisten van recenter datum verderop meer.

Beethoven mocht dan een alom geaccepteerde figuur zijn, de omgang met zijn oeuvre was selectief. De vroegste werken kregen meer aandacht dan voorheen, zij het vaak nog steeds met de opmerking dat Beethoven in deze fase nog sterk onder invloed stond van Haydn en Mozart. De stukken uit de middenperiode vormden het hart van veel programma's, vooral die werken die het beeld van Beethoven als vernieuwer benadrukten en die gehuld waren met een bijnaam. Ook de latere composities kregen iets meer aandacht. De jaarlijkse uitvoering van de Negende symfonie was 'een gewoonte' geworden,<sup>321</sup> ook buiten Amsterdam en de late kwartetten klonken vaker, maar een reserve bleef, want de emotionele en speeltechnische weerstanden werden vaak vermeld. Bij de dood van Dirk Schäfer in 1931 schreef de pianist en componist Willem Andriessen: 'Schäfer was exclusief in zijn waardering. Nooit heeft hij een concert van Tsjaikofski, van Rachmaninoff, van Saint-Saëns, een Burleske van Strauss of iets van dien aard willen spelen. Technisch had hij het gekund als de allerbesten, doch het trok hem allerminst aan. Hij besteedde liever zijn energie en zijn tijd aan Bach's Gold-

berg-varianties, Beethoven's Diabelli-Varianties. Werken, die hoogst zelden gespeeld worden omdat het publiek ervoor terugschrikt. Maar juist dit prikkelde Schäfer: niet tot het publiek afdalen, doch het tot zich opheffen.<sup>322</sup>

### **De uitvoeringspraktijk**

Voor het grote publiek was Beethoven het grote voorbeeld en waren de meeste eigentijdse componisten, zowel de neoclassicisten die vaak bewust aansluiting zochten bij de traditie als die componisten die de fundamenteën van de klassiek-romantische stijl ter discussie stelden als Debussy, Stravinsky en Webern, op zijn best problematisch, zo niet verwerpelijk. Die reserve jegens stijl en niveau van nieuwe muziek en de ongereserveerde acceptatie van oudere muziek, dat wil zeggen van Mozart tot en met Strauss, verklaart mede waarom in de pers de aandacht verschoof van de muziek naar de musici – en geef de concertbezoekers eens ongelijk, die, zeker in Den Haag en Amsterdam, bijna elk jaar konden luisteren naar niet alleen Mengelberg, Walter, Klemperer en Monteux, maar ook naar Wilhelm Backhaus, Robert Casadesu, Alfred Cortot, Walter Gieseking, Myra Hess, Vladimir Horowitz, Frederic Lamond, Egon Petri, Sergei Rachmaninov, Artur Schnabel, Dirk Schäfer, Artur Schnabel, Fritz Kreisler, Bronislaw Huberman, Pablo Casals, het Boedapest strijkkwartet, het Calvet kwartet en anderen van dit niveau. Dit waren niet slechts vertolkers, maar herscheppers, die met hun geniale spel de luisteraars een nieuwe kijk op bekende werken gunden. Alom prezen recensenten deze musici om hun persoonlijkheid en hun uitzonderlijk muzikaal inzicht.<sup>323</sup>

Hoe Beethovens muziek in deze periode bij Nederlandse musici klonk, is soms lastig te zeggen. (Voor een overzicht van de opnamen van Nederlandse musici met werken van Beethoven vanaf 1900 zie de bijlage achterin dit boek.) Recensenten gaven wel beoordelingen van uitvoeringen, maar zelden beschrijvingen – als dat al gebeurde, dan in zeer globale termen. Het aantal vooroorlogse opnamen van Nederlandse musici met Beethoven is helaas zeer beperkt, maar het

overzicht van opgenomen werken bevestigt een patroon dat ook internationaal bestond: veel korte en beroemde stukken, vooral door beroemde musici.<sup>324</sup> Het overzicht is daarmee slechts zeer ten dele representatief als het gaat om het repertoire in de concertzaal. De symfonieën zijn weliswaar vertegenwoordigd, maar we hebben geen opnamen van sonates, concerten en vrijwel geen kwartetten die veelvuldig op de podia klonken. Het Concertgebouworkest onder Mengelberg maakte opnamen van diverse symfonieën (de Eerste, Derde, Vierde, Vijfde, Zesde en Achtste), enkele ouvertures en een deel uit *Die Ruinen von Athen*.<sup>325</sup> Daarnaast bestaat er een opname van zijn Beethovencyclus van 14 april tot 2 mei 1940 (destijds uitgezonden door de AVRO-radio en rond 1960 uitgebracht op lp en na 1980 diverse malen op cd)<sup>326</sup> en van het Vijfde pianoconcert uit mei 1942 met als solist Cor de Groot.<sup>327</sup> In de jaren twintig maakte Dirk Schäfer een opname van een deel uit het *Andante favori*, Sam Swaap van de *Violoromance* nr. 2 en het Concertgebouwtrio van het Pianotrio opus 70 nr. 1. In 1938 volgde het Haags Strijkkwartet (waarin Swaap meespeelde) met het menuet uit het Strijkkwartet opus 18 nr. 5. De oudst bekende opname van een Nederlands musicus met Beethoven is de pianorol uit 1909 waarop Julius Röntgen de *Variaties* opus 34 uitvoert.

In hoeverre deze uitvoeringen representatief zijn voor de meest voorkomende speelwijze, is een vraag die men alleen deductief kan beantwoorden. Mengelberg gold in het interbellum niet alleen als de beste Nederlandse musicus van zijn tijd; na de bezoeken van Toscanini aan Nederland in 1937 en 1938 schreven diverse bladen dat men terugkeerde naar ‘de normale praktijk’ waarmee men doelde op de aanpak van Mengelberg. Wat deed Mengelberg en wat deed Toscanini anders?<sup>328</sup> In de loop van de negentiende eeuw was langzaamaan een tweedeling ontstaan als het gaat om de wijze van dirigeren. Het ene type streefde naar een getrouwe weergave van de partituur zonder een al te opzichtige inbreng van de vertolker die niet mocht staan tussen componist en luisteraar. De dirigent was oneerbiedig gezegd een doorgeefluik en het grote voorbeeld was

Mendelssohn wiens directies zich kenmerkten, vond men, door een afwezigheid van onberedeneerde afwijkingen van en eigenzinnige toevoegingen aan het notenbeeld. Mendelssohn werd daarmee het grote voorbeeld van een kapelmeester: een man die eerder de maat slaat en de muziek meer dient dan zichzelf. Daartegenover stond Richard Wagner die in zijn boek *Über das Dirigieren* pleitte voor een allesbehalve neutrale wijze van musiceren. De muziek moest vloeien, de musicus moest tempo en dynamiek aanpassen aan zijn kijk op een passage, daarbij rekening houdend met de betekenis van een fragment in het geheel. Uitvoeren was een vorm van creëren en Mengelberg gold, ook internationaal gezien, als een van de grootste exponenten van deze aanpak, naast buitenlanders als Furtwängler en Koussevitzky. De bewaard gebleven opnamen van Mengelberg met Beethoven bevestigen de opvatting dat hij enerzijds grote vrijheden nam in tempo en dynamiek,<sup>329</sup> terwijl hij anderzijds altijd een klassiek instinct voor frasering en structuur in stand hield. Zijn grilligheid en creativiteit werden kortom gestuurd door de hang naar een heldere architectuur.<sup>330</sup> Die benadering horen we in de kern ook in de opnamen van Julius Röntgen, Dirk Schäfer en Sam Swaap. 'Kapelmeester' werd een scheldwoord voor dirigenten die (vonden de liefhebbers van meer creatieve musici) slechts de maat konden of wilden slaan. Willem Pijper gebruikte deze term ook voor George Szell!<sup>331</sup>

In dat klimaat waarin interpretatieve eigenzinnigheden, mits goed aangewend binnen een klassiek kader, golden als een grote attractie en een voorbeeld voor andere musici, betekenden de concerten in 1937 van het Residentie Orkest onder leiding van Arturo Toscanini een enorme schok. Dat de Italiaan als minstens zo goed te boek stond als Mengelberg was in Nederland reeds bekend, maar zijn wijze van dirigeren kende men alleen van horen zeggen en van opnamen. Nu kreeg men de gelegenheid hem in levenden lijve te horen en de verwachtingen waren hoog gespannen. Bij zijn concert in Den Haag waren onder meer aanwezig de burgemeester en de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, beiden in

galakostuum. ‘Bij het aanbreken van de pauze heeft de Minister het podium beklommen, en onder stormachtige toejuichingen van de stampvolle zaal, Toscanini langdurig de hand geschud.’<sup>332</sup> De hoge verwachtingen werden kortom ingelost en de reacties waren unaniem euforisch. Tegelijk beschreven slechts zeer weinigen (in artikelen voor zover na te gaan slechts vier: Wouter Paap,<sup>333</sup> Willem Pijper,<sup>334</sup> Eduard Reeser<sup>335</sup> en Louis Couturier<sup>336</sup>) wat hij precies deed. Die vier waren eensluidend: Toscanini rekende resoluut af met ongefundeerde vrijheden die andere musici meenden zich te kunnen veroorloven en streefde naar volstreckte trouw aan het notenbeeld in combinatie met een ongekeerde intensiteit en bezieling. In 1937 maakte Toscanini geen opnamen met het orkest, het jaar daarop wel. Hij leidde toen het gezelschap in twee programma’s waarvan hij er één voor de VARA-radio opnam, helaas niet het programma met onder andere de ‘Eroica’. Die radio-opnamen<sup>337</sup> illustreren dat de vier misschien niet helemaal gelijk hadden (ook Toscanini nam vrijheden), maar wel Toscanini’s oriëntatie zeer goed begrepen.<sup>338</sup> De reacties op deze concerten zijn te vergelijken met die op de geschriften van Pijper: ondanks de grote faam kregen ze geen onmiddellijke navolging. Toscanini had zijn stijl van dirigeren, die eerder stond in de traditie van Mendelssohn dan die van Wagner, reeds gevormd vóór de Eerste Wereldoorlog en bracht in zekere zin in de praktijk wat Dent in dezelfde jaren had betoogd in zijn boek *Mozart’s Operas*: Beethoven benaderen vanuit Rossini met een grote nadruk op het ritme, het metrum en de frasering, schijnbaar minder op de melodie en bijna altijd met weglating van demonstratieve expressieve effecten. Voor die stijl van musiceren, waar de romantiek in Nederland vijandig tegenover stond, ontstonden in het interbellum termen als objectief en mechanisch, wat sommigen negatief interpreteerden als zakelijk en onpersoonlijk. Pijper keerde zich in 1938 tevergeefs tegen deze negatieve uitleg. ‘Ik geloof dat wij Arturo Toscanini op de meest passende wijze eren, door vast te stellen dat zijn vakmanschap, zijn kunstenaarschap ons voorkomt een der laatste wonderen van deze zogenaamd zakelijke

en onttoverde tijd te zijn. Zogenaamd zakelijk. *Werkelijke* zakelijkheid is heel iets anders.<sup>339</sup>

De reacties op het bezoek van Toscanini waarbij euforie en het verlangen naar 'normale interpretaties' domineerden, kunnen de suggestie wekken dat Toscanini's aanpak voor Nederland behalve heel goed ook heel nieuw was. Het eerste is beslist waar (luister maar naar zijn opnamen met het RO uit 1938), het tweede maar gedeeltelijk. De groeiende belangstelling in Nederland voor de nieuwste Franse muziek na 1920, aanvankelijk in kleine kring, ging hand in hand met nieuwe ideeën over de uitvoeringspraktijk. Centraal hierin stonden een grotere trouw aan de partituur, een bewust mijden van expressieve gebaren die niet in de partituur zijn aangegeven, een grotere transparantie in de klank en een grote nadruk op precisie en continuïteit in het ritme. Deze esthetiek vond pleitbezorgers in Nederland in dirigenten als Eduard Flipse (vanaf 1930 chef van het Rotterdams Philharmonisch Orkest), Willem van Otterloo (in de jaren dertig actief bij het Utrechtsch Stedelijk Orkest) en Eduard van Beinum (eind jaren twintig dirigent van de Haarlemse Orkest Vereeniging). Hoezeer deze drie Mengelberg ook bewonderden, zij stonden meer open voor de nieuwste muziek, niet alleen die uit Frankrijk.<sup>340</sup> Vanuit die nieuwe esthetiek benaderden deze dirigenten ook het Duitse klassiek-romantische repertoire.<sup>341</sup> Deze nieuwe benadering, waarin trouw aan de noten een grotere deugd was dan opmerkelijke eigenzinnigheden, had bij sommigen de naam objectief en onpersoonlijk te zijn, maar deze drie collega's van Mengelberg lieten horen dat ook deze aanpak tot zeer persoonlijke en overtuigende resultaten kan leiden, zeker in de ogen van die critici die de nieuwe muziek goedgezind waren en in de ogen van dat deel van het publiek, zeker in Rotterdam, dat meer wilde horen dan alleen de gecanoniseerde Duitse meesters.<sup>342</sup> Vooroorlogse opnamen van deze drie hebben we helaas vrijwel niet, wel beschrijvingen. Op 29 mei 1935 schreef het *Algemeen Handelsblad* over Beethovens Negende symfonie in de uitvoering van Flipse:

‘Wij hebben Flipse’s interpretatie in de orchestrale gedeelte van harte gewaardeerd, al was het te merken, dat deze muziek (en vooral haar stroeve orkeststijl) hem eigenlijk niet bijster ligt. Toch wist hij zijn opvattingen, die zich door het vermijden van alle clichés en “maniertjes” gunstig van vele erkende reproducties onderscheiden, waardoor vooral de beide eerste deelen en stukken van het Adagio opgefrist werden.’ Vergelijkbare recensies zijn ook te geven bij Van Otterloo<sup>343</sup> en Van Beinum.<sup>344</sup> Het verschil met ‘erkende reproducties’ van Beethoven ging samen met een andere voorkeur binnen Beethovens oeuvre. Waar Mengelberg zich vooral toelegde op de Derde, Vijfde en Negende, had Van Beinum een voorliefde voor de Achtste (die hij dirigeerde in 1931 op zijn eerste concert als chefdirigent van het Concertgebouworkest) en de Vierde. ‘Van alle symfonieën heeft de martiale *Eroica* Van Beinum voor de grootste problemen gesteld.’<sup>345</sup> Ook hield Van Beinum zeer van *Die Geschöpfung des Prometheus*, dat een generatie eerder Quack nog afdeed als te veel onder invloed staand van de lichtvoetiger Haydn en Mozart, dat Van Beinum na 1945 ook zou opnemen en dat Mengelberg na 1920 vrijwel nooit heeft gedirigeerd.

Een ontmoeting van de oude en nieuwe speelwijze is te horen in de opname van de uitvoering van het Derde pianoconcert van 29 oktober 1939 in Amsterdam door Frederic Lamond en het Concertgebouworkest o.l.v. Eduard van Beinum. Wanneer dirigent en solist het rijk alleen hebben, dragen zij compromisloos hun eigen visie uit. Wanneer zij het podium figuurlijk moeten delen, wint dan de één dan de ander. Lamond is veel vrijer in zijn tempi en houdt van onverwachte vertragingen en versnellingen, Van Beinum kiest meer voor een vloeiende beweging vol subtiele wendingen binnen een regelmatigere puls en grote ritmische energie.<sup>346</sup>

### **Auteurs over Beethoven**

Het conservatisme spreekt ook uit de publicaties voor professionals en muzikliefhebbers. Dat uitgerekend een rebel tot de gevestigde orde werd gerekend, vonden na 1920 maar weinigen opmerkelijk.



Nog sterker, zag Van Milligen in 1913 Beethovens rebellie nog als louter muzikaal, latere auteurs zouden dit verruimen. Casper Höweler meldt dat Beethoven de eerste componist is ‘die in geenerlei dienstverband stond’<sup>347</sup> en brengt de componist die hij ziet als een romanticus, in verband met romantische eigenschappen als ‘vrijheidslust’, het ‘verbroederingsideaal’ en ‘de dieper ethische waarde van muziek’ die door B. voor het eerst een uitingsmiddel van persoonlijk lief en leed werd.’ Höweler spreekt in dat verband van Beethovens ‘*hyperindividueele stijl*’<sup>348</sup> (cursief Höweler).

De Nederlandse boeken over zijn persoon voor een zeer breed publiek (van Belinfante,<sup>349</sup> Couturier,<sup>350</sup> Rutters<sup>351</sup> en Sanders<sup>352</sup>) zijn vaak een mix van nuchtere biografische feiten, ontleend aan buitenlandse publicaties, en elementaire beschrijvingen van de muziek vooral uitgaande van thema’s en motieven. Hoewel zijn soms onklassieke en romantische omgang met vormen steevast aandacht krijgt, blijft het bij constatering. Beethoven is een van de eerste componisten die zichzelf tot onderwerp van de kunst maakt, zijn vormen zijn vernieuwend ter wille van een romantische expressie en de driedeling van zijn oeuvre is betrekkelijk omdat in elke fase zijn persoonlijkheid doorklinkt. Helaas ontbreken uitvoerige uitwerkingen, wellicht om de niet-gespecialiseerde lezers voor wie het boek bestemd was niet van zich te vervreemden.

Voor H.W. de Ronde, docent muziekgeschiedenis aan het Rotterdams Conservatorium, stond Beethoven aan het begin van het tijdperk van de dominantie van de instrumentale muziek (Diepenbrock zou dit negatief hebben beoordeeld; De Ronde drukt zich neutraal uit). De indeling van Beethovens oeuvre in drie perioden spreekt hem niet zo aan; liever ziet hij de overeenkomsten, waarbij hij vooral denkt aan de spanning tussen overgeleverde vormen en een zeer expressieve inhoud (wellicht in navolging van Pijper die bij het boek het voorwoord schreef).<sup>353</sup> De nadruk bij de bespreking van Beethovens muziek op ritmen en motieven, voor 1920 al in opkomst, werd meer gangbaar. Ary Belinfante zag deze benadering als een welkom middel in het muziekonderwijs.<sup>354</sup>

De volgende stap in dit proces was de verbinding van de rebel binnen de muziek met de rebel buiten de muziek. Het verhaal dat Beethoven zijn Derde symfonie aanvankelijk wilde opdragen aan Napoleon als strijder voor de waarden van de Franse Revolutie en dat Beethoven de opdracht schrapte nadat hij hoorde dat Napoleon zichzelf tot keizer had gekroond en daarmee zich verlaagd had tot een ordinaire dictatuur, was reeds voor 1900 bekend en werd na 1920 veelvuldig aangehaald. Presser noemt de anekdote uiteraard in zijn biografie van Napoleon (gepubliceerd in 1946, maar al geschreven in de jaren dertig) omdat hij de staatsman wil typeren als een schaamteloze machtswellusteling; tegelijk noemt hij ook de bewondering die vele joden - onder wie Heine - voor Napoleon koesterden omdat zij hem zagen 'als vrijheidsapostel, als verdediger van de menselijke waardigheid. (...) Vroeger waren de joden min of meer systematisch vervolgd; nu was het decreet van 1808 een persoonlijke manifestatie, (...) het is voor de verbreiding van de Napoleontische legende al voldoende, dat de joden tegenover de bovengenoemde winsten de nadelen hebben kunnen bagatelliseren.'<sup>355</sup> Maar, al rekent Presser graag af met de dictatuur van Napoleon, even graag koestert hij de emancipatie van de joden en de verbeelding ervan in kunst waarvan de 'Eroica' een uitstekend voorbeeld is. Naar aanleiding van de muziek ten tijde van de Franse Revolutie die expliciet revolutionair is, schrijft hij: 'Er zijn vakmensen, die een hymne of een opera kunnen schrijven, maar de enorme spanning van de grote dagen is eruit - het is dezelfde oorzaak, die ons de Leonore-ouverture boven de "Schlacht bei Vittoria" doet stellen in het werk van dezelfde Beethoven.'<sup>356</sup> In zijn novelle *De nacht der girondijnen* zegt een personage: 'Beethoven was dan geen Jood, maar toch had hij een Jood honoris causa kunnen zijn vanwege dat slotkoor uit de Negende.' Die uitspraak was meer dan fictie.

Die aandacht voor het rebelse strekte zich ook uit tot de persoon. Enerzijds is dit een uitloper van de nadruk voor 1900 op de schepper, anderzijds gaf de negentiende eeuw nooit zoveel ruimte aan de opstandige. Eduard Reeser, in zijn hoofdstuk over Haydn,

Mozart en Beethoven, kort voor de Tweede Wereldoorlog geschreven voor de *Algemeene Muziekgeschiedenis* onder redactie van A. Smijers, waarin elke periode door een andere auteur wordt beschreven, vindt het nodig om in te gaan op populaire voorstellingen die hij soms ondersteunt, soms bestrijdt. ‘Het leven van Beethoven heeft meer dan dat van wien ook zijner voorgangers tot de verbeelding van de menschen gesproken en zijn persoonlijkheid heeft men op den duur niet meer van het wezen van zijn kunst kunnen scheiden. “Beethoven worstelend met het noodlot” is een geliefde voorstelling geworden die inderdaad met bepaalde facetten van zijn kunst klopt maar toch allerminst een algemeene omschrijving ervan kan zijn.’<sup>357</sup> Daarna vraagt Reeser aandacht voor aspecten die tot nu toe volgens hem bij Beethoven onderbelicht waren gebleven (levenslust en humor) en treedt hij in de sporen van zijn directe voorgangers door Beethoven te bestempelen als een formele vernieuwer, wiens late werken evenzeer waardering verdienen als die uit de middenperiode. Anders dan zijn voorgangers probeert hij zoveel werken te behandelen en nauwelijks favorieten demonstratief naar voren te schuiven, met als prettig gevolg dat veel stukken, tot dan amper vermeld, kort en zeer treffend worden besproken. Een voorbeeld: ‘In de 32 *klaviersonaten*, die de grootste verscheidenheid in den vorm rijk zijn, vindt men een dergelijke stijging en vrijmaking tot de klaarheid van opus 111, waarbij zich ook de wonderbaarlijke Diabelli-varianties aansluiten, waarin een geheel nieuwe, vrije variatiekunst is toegepast.’<sup>358</sup>

Conventie en conservatisme speelden ook een rol in vermeldingen over Beethoven in publicaties die niet altijd primair bestemd waren voor het muziekpubliek. Muziektijdschriften bespraken zijn muziek nog nauwelijks, waarschijnlijk omdat de redacties veronderstelden dat iedereen deze muziek nu wel kende. Dit gold niet alleen voor de groepen die al voor 1870 Beethoven tot de hunne rekenden, maar ook voor de groepen die na 1870 met de meester aan de haal gingen. Ook op dit terrein heerste na 1920 de verzuiling

in volle glorie. Protestanten deden moeite de katholieken te beroven van 'hun Beethoven' (zijn missen waren immers onorthodox), precies zoals de protestanten trachten de katholieken te beroven van 'hun Bach' (diens belangrijkste werken waren immers zijn missen, hoezeer ook onorthodox). De eerste editie van de *Christelijke Encyclopaedie* uit 1925 (voor christelijk mag men lezen protestants, want tussen 1933 en 1939 verscheen een *Katholieke Encyclopaedie*) schreef over Beethoven: 'Van de religieuze muziek, welke hij gaf, noemen we natuurlijk in de eerste plaats zijn geweldigen *Missa solemnis*, die, hoewel voor den Roomschen eeredienst bestemd, niets Roomsch heeft en van een zeldzame schoonheid is. Ook schreef hij een (weinig bekend) oratorium *Christus am Ölberge*. Groote bekendheid genieten zijn geestelijke liederen op teksten van Gellert: *Bitten, Die Ehre Gottes aus der Natur, Die Liebe der Nächsten.*' Beethovens wereldlijke werken worden net als zijn religieuze met één alinea afgehandeld, zij het zonder enig oordeel (genoemd worden de symfonieën, concerten, enkele ouvertures en het Septet).<sup>359</sup>

Net als de *Christelijke Encyclopaedie* wijdde de *Katholieke Encyclopaedie* een aparte passage aan het religieuze element bij de componist.<sup>360</sup> 'Hoewel B. niet kerksch was, geloofde hij toch in een hogere macht, die het Al bestuurt, en in de kunst van den menschelijken wil. (...) Reeds zijn kleinere werken geven meer dan zijn persoonlijke opvatting, maar vooral zijn groote werken (de meeste symphonien en ouvertures en de opera *Fidelio*) zijn een oproep tot de menscheit om mee te strijden voor de idealen van humaniteit, vrijheid en zedelijke zelfoverwinning. Die ethische strekking (...) komt tot een hoogtepunt in de derde periode, waarin Beethoven geheel los van het aardsche staat, in gedachten slechts gericht op het hoogste en eeuwige. Zijn *Missa solemnis*, waarvan het religieuze karakter langen tijd onbegrepen bleef, is een strijd tegen een Christendom-uit-sleur, een steeds herhaalde opwekking tot bidden, een aansporing tot een daadwerkelijk beleven.'<sup>361</sup> Wellicht konden de katholieken meer begrip opbrengen voor Beethovens seculiere kant omdat hij als gelovige nog een van hun was. Dat konden de protestanten niet zeg-

gen. Voor de protestantse theoloog L.J. van Holk was Beethoven een faustische figuur en daarmee verwerpelijk omdat hij knaagde aan de dominantie van een religieus gestuurd wereldbeeld. Die opvatting is niet verrassend bij een antirevolutionair. Opmerkelijk is dat Beethoven zowel voor Holk als voor zijn katholieke tegenhanger veel meer is dan een componist van muziek waar men wel of niet van houdt. Esthetiek is ondergeschikt aan ethiek, kunst staat voor een mensbeeld dat men accepteert of verwerpt. Die opmerking klonk vooral in levensbeschouwelijke kring, 'burgerlijke' essayisten zagen de kunst eerder als autonoom en stof tot debat binnen de burgerlijke cultuur. De esthetische ervaring, hoe ingrijpend soms ook, ook voor religieuzen van vele gezindten, kon niet tippen aan de religieuze ervaring. Voor de theoloog dr. W.J. Aalders waren de beste kunstenaars op zijn best 'gevallen godenzonen' (over de mindere goden onder de kunstenaars sprak hij niet eens).<sup>362</sup>

De vraag in hoeverre Beethovens religieuze muziek geschikt was voor de kerk bleef de gemoederen bezig houden. In *Naar aanleiding van de liturgische beweging in protestantsche kringen* besluit de auteur W.A. van Dijck zijn tekst aldus: 'Als slot onzer beschouwing moeten wij vermelden, dat in de Anglicaansche kerk helaas nog wereldlijke composities in gebruik zijn. Daartoe dienen b.v. Mendelssohn's Lieder ohne Worte en Adagio's uit Beethoven's en Mozart's sonaten. Het is treurig! En dan te bedenken dat aan de Christelijke kerk is gegeven een schat van kerkelijke composities van hooge kunstwaarde, waarvan de meesten – God zij dank – door de Roomsch-Katholieke kerkafdeling is bewaard gebleven.'<sup>363</sup> Beethovens religieuze muziek klonk nog steeds op concerten in kerken en in katholieke erediensten. In 1926 verscheen het hoofdthema uit de Negende symfonie in de bundel *Geestelijke liederen uit den schat van de kerk der eeuwen*. Beethovens melodie is een lied geworden, bestaande uit meerdere coupletten op een tekst van Henry van Dyke, bedacht vijfentwintig jaar na Beethovens dood.

Publicaties uit linkse hoek vermeldden graag de ideologische verwantschap tussen Beethoven en Tolstoj, teksten van en voor

joden benadrukten de ideële relatie tussen Beethoven en Napoleon. Op de ‘volksconcerten’ was Beethovens muziek een vertrouwde verschijning om sociale en artistieke redenen. En in niet-zuilgebonden publicaties voor vakbroeders en muzikliefhebbers weerklinkt de visie van vóór 1920, evenals de ambivalenties bij de nieuwe Beethovenliefhebbers. ‘Ik noem hier slechts Shakespeare, Vondel, geuzenliederen, Beethoven, Palestrina; van socialistiese kunst is geen sprake, maar voor een socialist toch wel vol schoonheid. Wel moeten wij steeds ons doel, het socialisme, in het oog houden, maar mogen en kunnen wij daarom de burgerlike kultuur niet doodzwijgen. Laten wij ons er voor hoeden bolsjewiki te worden en de bourgeoisie geestelik af te slachten.’<sup>364</sup> Ook bij joden leefden gemengde gevoelens. ‘Wanneer wij zoeken naar een muzikale belichaming van bepaalde geestelijke, culturele en religieuse verhoudingen, dan is het logisch de beste als voorbeeld te stellen. Wij zien dan in Palestrina (1525-1594) de belichaming der Rooms-katholieke wereldbeschouwing; in Joh. Seb. Bach de verpersoonlijking van het Protestantisme; in L. van Beethoven (1770-1827) de representatie der burgerlijk-revolutionnaire ideologie, in Richard Wagner (1813-1883) de verpersoonlijking van den Nieuwen Tijd. Hoewel Palestrina geenszins “verouderd” is, kan zijn muziek toch niet eene “van alle tijden” worden genoemd. Wat van de kunst van Bach en Beethoven wel gezegd kan worden. Ook Richard Wagner behoort niet tot de “onsterfelijken”.’<sup>365</sup>

### **Beethoven in de cultuur**

Beethoven was veel meer dan een componist, zijn muziek was een hoeksteen in het culturele leven, ook buiten het muzikleven. Vele voorbeelden op vele terreinen illustreren zijn status waar slechts een handvol maar aan kon tippen, om van de anderen maar te zwijgen. En met de eerbied kwam de kritiek en de parodie. De danseres Darja Collin, eens de geliefde van de dichter Slauerhoff, baseerde een dans op een *Écossaise* van Beethoven.<sup>366</sup> De Olympische gedachte van graaf Pierre de Coubertin, grondlegger van de moderne

Olympische Spelen, had volgens een sporttijdschrift alles te maken met Beethovens 'Alle Menschen werden Brüder'.<sup>367</sup> Het blad *De wapens neder; maandorgaan van de Internationale Anti-Militaristische Vereeniging in Nederland* van 1 december 1924 citeerde met instemming een uitspraak van de Russische theoloog Valentin Bulgakoff: 'Beethoven is de Tolstoi der muziek.' Hetzelfde orgaan publiceerde in december 1925 een Nederlandse tekst van de dichter en anarchist Henk Eikeboom over Prometheus, voor te dragen bij een uitvoering van Beethovens Mondscheinsonate. Over C. Blankenaar, de beroemdste Nederlandse dammer van dat moment, schreef het orgaan van de Nederlandse Dambond in januari 1926: 'Zoo kan men Blankenaar's scheppingen genieten als die van Beethoven, zonder de verplichting b.v. de volgenden dag een Nieuwjaarswensch in "C dur" te kneden.' (p. 14) Bij de zeventigste verjaardag van Willem Kloos schreef Jan H. Eekhout dat Kloos' latere verzen in alexandrijnen doen denken aan de symfonieën van Beethoven.<sup>368</sup>

Beethoven was kortom een icoon en een rebel voor iedereen, niet alleen voor de burgerij en de zuilen die opkwamen na 1870. Het lemma over Beethoven in *Zoek-Licht, Nederlandsche encyclopaedie voor allen* onder redactie van dr. T.P. Sevensma beperkt zich neutraal tot enkele essentiële levensfeiten plus een opsomming van de meeste werken, maar een enkele zin verraadt de bril van de auteur. 'Hij is de eerste groote componist, die – enkele uitzonderingen daargelaten – dank zij zijne onafhankelijke maatschappelijke positie, niet door bijkomstigheden als beroep, opdracht, uitvoeringsmogelijkheden in zijn scheppingsdrang aan banden werd gelegd.'<sup>369</sup>

In deze sfeer past ook de Nederlandse vertaling van het boek over Beethoven van de Franse schrijver Romain Rolland. Zijn boek dateert al van vóór de Eerste Wereldoorlog, maar de vertaling verscheen erna. Het boekje is een korte lofzang op een man die streefde naar een betere wereld en daaraan zijn persoonlijk lijden, dat zeer groot was, ondergeschikt maakte. Beethoven de held was in het interbellum een gangbare figuur, evenzeer mythe als werkelijkheid. Publicaties benadrukten zijn uitzonderlijkheid. Beethoven was voor

linkse organen beslist geen doorsnee-proletariër. Een artikel over de zorg voor 'de geestelijk-onvolwaardige ongehuwde moeder' bespreekt de mogelijkheid van sterilisatie van 'de abnormalen' en ziet daarbij als 'gevaar, dat met de abnormalen ook de genialen worden uitgeroeid. Herhaaldelijk is reeds op het verband tusschen deze twee groepen gewezen. Zoo zijn o.a. Beethoven, Zola, Goethe, Byron, Dostojewski, Robert Schumann uit erfelijk belaste families afkomstig.'<sup>370</sup> Carry van Bruggen noemde Beethoven als illustratie in een betoog over genialiteit in *Hedendaags Fetisjisme*.



*Sam Swaap (rechts) en Willem Andriessen (K. Ph. Bernet Kempers e.a., Willem Andriessen 1887-1964. Den Haag: Kruseman's Uitgeversmaatschappij, 1964).*



In de jaren twintig verscheen het boek *Ik kan buishouden* waarin de schrijfster mevrouw J.P.C. van der Hoeven-Kampers haar lezeressen uitlegt hoe zij de kamers en de keuken moeten inrichten. 'Maar het is in elk geval niet noodzakelijk, dat een piano met moderne ornamenten versierd is, òf dat er engelenkopjes met een lauwerkrans omhangen, een lier en eenige portretten van Mozart, Beethoven en de zalige Troubadour.'<sup>371</sup> Wellicht had Willem Elsschot deze vorm van verering in gedachten toen hij aan het begin van *Lijmen/Het been* uit 1924 het personage Laarmans liet zeggen: 'er zat nog slechts één klant in 't café, tegen de muur aan 'overkant, en die keek mij werkelijk aan, zoals ik gevreesd had. Het was een korte, stevig uitziende man van een jaar of vijftig, die op Beethoven leek, althans op dat gipsen masker, dat boven de meeste piano's hangt.' Elsschot had bij Beethoven als interieurstuk ook kunnen denken aan borstbeelden en boekensteunen die in vele winkels te koop waren. De parodie had veel weg van carnaval: een tijdelijke omkering bevestigt de permanente verhoudingen.

### **Een nieuwe wereld**

Sleetsheid was niet het enige dat Beethovens aanzien bedreigde. Een andere factor was de veranderde wereld. De verschrikkingen van de Eerste Wereldoorlog hadden een einde gemaakt aan het idee dat de burgerlijke samenleving zou zegevieren op aard' en het geloof in de beschavende werking van de hoge kunst rigoureuus ter discussie gesteld. Beethoven en met hem de andere klassieke componisten mochten dan nog steeds geweldige componisten zijn, het idee van heiligheid en onaantastbaarheid verloor langzaamaan haar glans. De eerste tekenen zijn al zichtbaar direct na de oorlog. De superlatieven, waarmee de negentiende eeuw graag strooide, werden zeldzamer, in de Randstad eerder dan in de provincie.

De *Provinciale Drentsche en Asser Courant* schreef naar aanleiding van een uitvoering van het Pianotrio op. 70 nr. 2: 'Wat een geweldige geest, wat een übermensch is toch Beethoven! [Deze recensie

dateert van 10 maart 1921.] Hij worstelt met tegenstrijdige gedachten en gevoelens, doch baant zich door somberheid een weg tot blijdschap.' Uitspraken als deze werden steeds minder talrijk. Beethoven bleef nog weliswaar zeer groot, maar er kwam meer aandacht en waardering voor Haydn, Mozart en Schubert. Rekende jhr. A. Rappard in 1911 Schubert en Weber nog tot 'de volgelingen van Beethoven', de artikelen in 1926 en 1928 bij het honderdste sterfjaar van resp. Weber en Schubert ademen een veel welwillender toon. De grote lengte van de stukken en het niveau van de auteurs, onder meer Rudolf Mengelberg en Herman Rutters, geven ten eerste aan dat die aandacht nodig was (veel stukken van Schubert waren op de podia nog amper te horen) en ten tweede dat bekende publicisten het niet beneden hun stand achtten zich in te zetten voor een componist die destijds nog weinig bekend en in hun ogen nog weinig geliefd was. Franz Schubert kreeg in 1928 aanzienlijk meer aandacht dan Carl Maria von Weber in 1926.

Een tweede grote verandering betrof de positie van de Duitse muziek. De voor iedereen vanzelfsprekende superioriteit zoals de negentiende eeuw die beleed, was voorbij. Ten eerste doordat veel Duitse muziek van na Wagner (met uitzondering van die van Richard Strauss) over het algemeen veel minder goed werd gevonden dan die van Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn en Brahms. Bruckner, Reger, Pfitzner werden meer gerespecteerd dan op een voetstuk gezet. Hindemith en Krenek golden eerder als modern dan Duits; al waren het ook Duitsers, het idee dat zij in de Duitse traditie stonden, betekende allerminst dat zij daarmee 'automatisch' ieders waardering ontvingen.

Het vooroorlogse idee dat Duitse muziek superieur was aan niet-Duitse muziek was bovendien onderuitgehaald door de komst van uitstekende componisten uit andere landen, met name Frankrijk en Rusland. Franck, Massenet, Gounod, Tsjajkovski en Rachmaninov konden hier rekenen op een goede pers. De oude anti-Franse gevoelens, nog zeer sterk voor 1900, leken kortom te zijn afgezwakt. Die nieuwe gevoelens golden echter niet voor alle componisten uit

beide landen. Debussy en Ravel werden meer gerespecteerd dan zonder voorbehoud omarmd, zeker Debussy.

Die reserve was nog sterker bij de muziek van Igor Stravinsky, Béla Bartók en de drie leden van de Tweede Weense School: Schönberg, Berg en Webern. Veel van hun muziek was hier nog amper bekend (Bartók was tijdens het interbellum bekender als pianist dan als componist) en de meeste reacties op hun werk waren vernietigend, ondanks de inzet van een componist-publicist als Willem Pijper en een componist-concertorganisator als Daniel Ruyneman. Schönberg dirigeerde in Nederland enkele malen kort voor en na de Eerste Wereldoorlog (zijn laatromantische symfonische gedicht *Pelléas et Mélisande* en zijn Vijf orkeststukken waarin hij de klassieke tonaliteit en structuurzin loslaat en op zoek gaat naar nieuwe vormen van samenhang) en oogstte vooral onbegrip. De verslaggever van *Het Vaderland* was blij dat de lucht vol 'geweldige demonen' van Schönberg door Beethoven was 'gezuiverd'. 'Ijlings vluchtten de duiveltjes der verschrikking door alle hoekjes en gaatjes van het Gebouw ins Freie.'<sup>372</sup> In september 1920 schreef de componist Julius Röntgen, die als pianist in het Concertgebouw vaak met Beethoven optrad, aan de zanger Johan Messchaert (beiden Brahms-adepten) over Schönberg: 'Kennst du seine Musik – oder besser seine Musik–Verneinung?'<sup>373</sup> Die weerstand jegens de nieuwste muziek was wijdverbreid en werd geventileerd zonder enige reserve. Een artikel over amusementsmuziek uit 1921 was hierover zeer duidelijk. 'Ons concertleven is te dikwijls ontaard in een cerebrale kunstuiting voor enkele bevoorrechten, die grondige studie van muziek en harmonieeler gemaakt hebben. Zelfs Mahler is voor den leek bijkans onverststaanbaar, laat staan de ultra moderneren die ik maar liever niet bij naam noem. Doch dra verschijnt MOZART of BEETHOVEN op het programma, of de geweldige populariteit der muziek voor de groote massa wordt op overtuigende wijze gedemonstreerd.'<sup>374</sup>

Stravinsky's muziek klonk hier voor het eerst in de jaren twintig. De componist had inmiddels zijn meest expliciete Russische werken op zijn naam staan, had zich kort na 1918 afgewend van zijn de-

monstratieve band met de muziek van zijn vaderland en probeerde toenadering te zoeken tot de westerse muziektraditie (althans, die schijn wilde hij ophouden). Hij presenteerde zich bij zijn eerste, vooroorlogse bezoeken aan Nederland als een klassieke en anti-romantische componist met een meer apollinische dan dionysische inslag.<sup>375</sup> Daarmee had hij een zeker succes, want al hadden sommigen hier moeite met zijn muziek, diverse van zijn stukken kregen een kans (in november 1924 maakte hij zijn debuut bij het Concertgebouworkest als solist in zijn Pianoconcert en in 1938 dirigeerde hij hetzelfde orkest in zijn meest recente ballet *Jeu de cartes*), waarmee hij in Nederland veel meer aandacht en waardering kreeg dan Béla Bartók en de Weense drie met hun werk.

Voor het grote muziekpubliek markeerden deze levende componisten een fundamentele breuk met de westerse muziektraditie. Waar componisten van Schubert tot Strauss bij al hun avontuurlijkheid solide stonden in de traditie van Mozart en Beethoven, golden Stravinsky, Schönberg, Alban Berg en Anton Webern en in mindere mate Debussy als gasten van een andere planeet. Tegelijk zag men dat deze onbegrepen componisten van onze tijd waren en Beethoven en met hem de klassieken en de romantici van een voorbije periode. De vraag hoe hierop als componist te reageren, stond centraal in 1927, Beethovens honderdste sterfjaar. Het was niet alleen voor het behoudende deel van het muziekpubliek een aanleiding de sleets wordende conventies uit te leven op een schaal en met een intensiteit alsof van sleetsheid geen enkele sprake was, het was ook voor componisten van vernieuwende muziek en hun volgers het ideale moment om aan te geven wat de blijvende betekenis was van een componist die oppervlakkig gezien heel andere muziek maakte dan deze nieuwlichters.

Twee van die componisten grepen naar de pen. Voor Willem Pijper waren bij Beethoven niet de noten van belang, maar zijn uitgangspunten: de spanning tussen de nieuwe inhoud en de overgeleverde vormen. Van oude vormen, vaak zeer zichtbaar achter eigentijdse middelen (wat hij signaleerde in het neoclassicisme),

moest hij niets hebben; hij beschouwde ze als een belediging voor de bedenkers van zowel de oude vormen als de nieuwe middelen. (Composities van deze aard noemde hij ‘noviteiten even substantieel als het eerste kievitseï’.) Veel meer was hij geïnteresseerd in een grondige reflectie op melodie, harmonie, vorm en instrumentatie. Zijn grote voorbeelden daarbij waren Wagner, Debussy, Stravinsky en Webern in de creatieve fase waarin zij op ondogmatische en onberekenbare wijze met hun uitgangspunten omgingen. Beethoven stond in een traditie van wezenlijke beschouwers. Hij schiepte geen taal voor een publiek, maar een houding voor de eeuwigheid. Die traditie wilde Pijper en wilden Pijpers favoriete componisten volgens hem voortzetten. Daarom beschouwde hij zijn favoriete hedendaagse muziek niet als een breuk, maar als een voortzetting van een traditie.<sup>376</sup> Matthijs Vermeulen benadrukte het idee van de held, de onsystematische vechter, de zoeker naar nieuwe middelen en de onvermoeibare strijder. Voor zowel Pijper als Vermeulen was Beethoven een bovenationale figuur en absoluut niet een typische Duitser.<sup>377</sup> Een geestverwant van Pijper was Paul Sanders, mederedacteur van *De Muziek* die net als Pijper inzag hoe betrekkelijk vernieuwing en hoe actueel oudere muziek nog steeds kon zijn. In een recensie van een concert door het Kolisch kwartet met achtereenvolgens Mozarts KV 458, Bartóks Derde (op dat moment nog geen vier jaar oud) en Beethovens opus 132 schreef hij: ‘Het ging hier weer als zoo vaak, de goede en zuivere voortbrengselen der hedendaagsche muziek zijn in wezen gemakkelijker te begrijpen dan de laatste kwartetten van Beethoven. Maar het publiek schijnt zich bij het moeilijkste Beethoven-werk meer thuis te voelen dan bij het gemakkelijkste moderne. Suggestie of snobisme?’<sup>378</sup>

Pijpers tekst (en ook zijn andere geschriften uit de jaren twintig) kregen veel aandacht. Zijn twee bundels met opstellen (*De Quintencirkel* uit 1929 met onder meer zijn Beethovenartikel en *De Stemvork* uit 1930) werden diverse malen herdrukt, maar zo groot als zijn faam was als componist en schrijver, zo gering was zijn invloed

op het Nederlandse muzikleven, zeker op dit punt voor 1940. Matthijs Vermeulen zat tussen 1921 en 1946 in Frankrijk en bezocht Nederland in die jaren sporadisch.

Al deze teksten over de Beethovenfestiviteiten van 1927 stammen uit dat jaar. De volgende is uit 1970 van componist en publicist Wouter Paap (1907-1981) die de festiviteiten van dat jaar aangreep voor een vergelijking. In zijn herinnering waren de feestelijkheden van 1927 veel meer dan feestelijk. 'De Beethoven-herdenking 1927 viel in een periode, waarin men zich van het subjectivisme in de muziek begon af te keren, de muziek liever wilde ondergaan als een "zuiver klankenspel", en men er (...) op uit was om alle psychologische bestanddelen zoveel mogelijk te verhinderen om in het klankenweefsel door te dringen. Men vond de Beethoven-cultus, die slechts op een bepaald deel van zijn oeuvre was gericht, zwaar overtrokken'. Daarnaast wilde men de aandacht verleggen van de mens naar de muzikant naar wie men kan luisteren 'de "ethiek" eens eindelijk uit het hoofd zettend'. En als derde keerde men zich 'tegen de toenmaals overheersende opvatting, als zouden Haydn en Mozart slechts voorlopers van Beethoven zijn geweest. De verhoudingen werden recht gezet (zie het reeds genoemde opstel van Pijper), kortom, men kan niet anders zeggen, dan dat de Beethoven-herdenking 1927 corrigerend en verfrissend heeft gewerkt.<sup>379</sup>

Met de kennis van 1970 kan men eerder zeggen dat deze ideeën meer werden verkondigd dan dat ze ingang vonden. Wie Paap bedoelt als medestanders naast Pijper blijft onduidelijk. De kritiek op het subjectivisme van de romantiek was lange tijd kritiek in kleine kring en kreeg pas brede steun na 1945. Toen ook werden de 'pioniers' geëerd met veel aandacht en raakten 'de subjectivisch ingestelde scribenten' uit beeld, waarna de misvatting ontstond dat Pijper en zijn geestverwanten op dit punt (onder wie Paap) niet alleen de beste scribenten van hun tijd waren, maar ook de meest representatieve. De nieuwe kijk op Haydn en Mozart was in het buitenland al gedeeltelijk een feit, maar zou in Nederland pas goed aanslaan na 1945. Dat geldt ook ten dele voor de verschuiving in de

aandacht bij Beethoven van de persoon naar het werk. In de professionele literatuur kreeg Paap gelijk, zeker na 1945; in de populaire bleef de getourmenteerde held een geliefd onderwerp.

Ook in andere opzichten had de Eerste Wereldoorlog veranderingen gebracht waarvan de portee vóór 1940 nog niet door iedereen werd geaccepteerd. Beethoven bleef een zeer groot componist, maar de heiligheid ging er enigszins van af. De musicoloog Schallenberg vond de verering van Goethe en Beethoven een beetje overdreven, maar wilde niet tornen aan hun status. Na 1930 zou de kwalificatie van Beethoven als *Übermensch* ondenkbaar worden en dat niet omdat de nazi's die term van Nietzsche misbruikten. In de bellettrie verscheen Beethoven minder vaak. Luisteren en musiceren raakten de ziel nog steeds, maar de sensaties waren minder ingrijpend en de toon van de beschrijvingen was lang niet zo extatisch meer. Lodewijk van Deyssel was in 1923 ver verwijderd van zijn stijl uit de jaren tachtig, toen hij schreef: 'Toch zal het mechanische, dat een [enkeling] bij Beethoven treft, wel werkelijk in zijn werk zijn. Dit is dan daar, waar hij is te klassiek zonder geïnspireerd te zijn.'<sup>380</sup> Hij erkende nog steeds de macht van de bezieling, maar zag ook dat zijn muziek mechanisch kan worden opgevat. Of hij daarmee inspeelde op de groeiende aandacht voor de rol van pregnante ritmen in Beethovens muziek, liet hij helaas in het midden.

Een andere 'bedreiging' van buitenaf was de opkomst van de amusementsmuziek, belichaamd in de jazz. Beethoven gold als een symbool van de hoge westerse beschaving en de amerikanisering van de Europese cultuur (waartoe men ook de verspreiding van de jazz over Europa rekende) was de intelligentsia een gruwel, onder meer voor Menno ter Braak. Ook Pijper hield niet van jazz. Amerikaans stond voor oppervlakkig, gepolijst en zonder echte emoties. Het nieuwe aan deze uitspraken is niet dat de hoge cultuur de lage cultuur veroordeelde, want dit gebeurde al ver voor 1920, maar dat de representanten van de hoge het nu kennelijk nodig vonden dit veelvuldig uit te spreken, alsof zij voelden dat hun favoriete kunst

en wijze van expressie terrein verloor aan andere uitingsvormen en vooral aan prestigie inboette. *Margriet, Weekblad voor Vrouwen en Meisjes* constateerde in 1939 dat ‘de moderne generatie zich slechts matig voor “klassiek” interesseert.’<sup>381</sup>

Ter Braak was daarnaast zeker niet de enige niet-musicus die zich in non-fictie uitsprak over muziek. Zijn uitspraken zeggen in essentie niets nieuws over muziek, met als grootste uitzondering zijn publicaties waarin hij als literator de werking van literatuur vergelijkt met die van muziek. Ook constateert hij terecht dat het verlangen naar groots en meeslepend leven, mede gebaseerd op het leven van romantische kunstenaars, zich vooral concentreert op de kunst en bij voorkeur niet op het leven. Niemand wil in het leven lijden zoals een romantisch kunstenaar volgens het cliché lijdt. Wie zo in het leven lijdt, heeft de handen vol aan het leven en komt aan kunst amper toe.<sup>382</sup> Dat Ter Braak en andere publicisten het nodig vonden hun betoog te ondersteunen door soms te verwijzen naar Beethoven en veel minder vaak naar andere componisten, geeft aan dat Beethoven ondanks de recente oorlog en de gebeurtenissen sindsdien nog steeds fungeerde als een baken in de cultuur. Verwant aan Pijpers inzicht is deze zin uit het proefschrift *De moderne gymnasiast tegenover zijn klassieke vorming*. ‘De leraars zijn doordrongen van het “klassieke”, maar velen zijn er *teveel* van doordrongen. Zij zijn erin vastgeroest en kunnen het voordeel van het “moderne” niet meer zien. Misschien komt dit, omdat zij ouder zijn, zoals b.v. bij ouderen vaak Beethoven per se mooi is, en een moderne componist nooit iets goeds kan maken.’<sup>383</sup>

Dat baken in de cultuur bleef Beethoven ook bij de politieke ontwikkelingen sinds 1933. Dat het nationaalsocialisme een groot gevaar inhield, werd van meet af aan gezien door de meest bedreigde groepen: de joden en de socialisten – uit liberale en religieuze kringen kwam de kritiek later. In 1935 verscheen ‘Beethoven’s Vredes-Olympiade (Negende Symphonie) – Programma voor gramfoon, concert, film en tooneel à 25 cent. Deze uitgaaf is de belangstelling van alle vredesvrienden waard. De ontdekking van een vredes-spel



in Beethoven's Negende Symphonie is voor de propaganda van de Vredes- en Volkenbondsgedachte zeker van groote beteekenis.<sup>384</sup>

Nederlandse muziektijdschriften constateerden dat Duitse muziektijdschriften prominente aandacht gaven aan Duitse muziek, niet alleen Beethoven.<sup>385</sup> Gerardus Horreüs de Haas besprak in 1937 in *De Gids* Rosenbergs *Der Mythos des zwanzigsten Jahrhunderts*, met *Mein Kampf* de bijbel van het nazisme, en constateerde dat Rosenbergs nationalisme en inlijvingsdrift zich ook uitstrekten tot de bekende kopstukken uit de Duitse cultuur uit voorgaande eeuwen (Mendelssohn was inmiddels daaruit weggeschreven).<sup>386</sup> Dat de nazi's Beethoven voor hun karretje spannen, was voor de bedreigde groepen die het gevaar onderkennen geen reden om hun liefde voor Beethoven ter discussie te stellen. Beethoven was weliswaar een Duitser, maar bovenal een inspirerend en universeel karakter. Als Beethoven in Nederland na 1933 werd bejubeld als een Duits componist, dan kwam de lof uit nationaalsocialistische hoek. E.H. van Rappard, die tijdens de oorlog toetrad tot de SS, schreef in 1937 een brochure *Duitsch blijft ons bloed*, uitgegeven door het 'Brochurefonds der N.S.D.A.P.'. In zekere zin verkondigde hij ideeën inzake de betekenis van de Duitse cultuur voor de Nederlandse cultuur die een eeuw eerder binnen het Nederlandse muziekleven unaniem als vanzelfsprekend golden. Dat de nazi's tegenstanders omlegden, was in Nederland al vóór 1940 bekend. Simon Vestdijk schreef in 1939: 'Om tusschen het waardevolle en het waardelooze te kunnen onderscheiden is nu eenmaal een uiterst scherpe en fijngevoelige intelligentie vereischt, zoodat het, terloops gezegd, en om ons tot het gebied der kunst te beperken, in het geheel niet ondenkbaar is, dat de muziek van Beethoven, wiens vader een dronkenlap was, nog eens tot de "entartete Musik" gerekend zal worden. Uitroeien maar, - wie het meest uitroeit is de held, dat wil zeggen een uitgeroeide held, na enige tijd.'<sup>387</sup>

Tot 10 mei 1940 leefden de critici en omarmers van de conventies vreedzaam samen en volstrekt langs elkaar heen.

## B. DE TWEEDE WERELDOORLOG

De jaren 1940-1945 gelden als een van de grootste cesuren in de vaderlandse geschiedenis. Voor het eerst in meer dan honderd jaar was het land bezet, een grote bevolkingsgroep werd in etappes vrijwel helemaal uitgeroeid (door Duitsers met medewerking van Nederlanders) en de bezetter nam maatregelen die diepe sporen zouden nalaten nog lang na die oorlog.

Ook al was Beethoven al vóór mei 1940 voor de bezetter een icoon<sup>388</sup> en deden de Duitsers na mei 1940 veel moeite om de bevolking te overtuigen van hun Beethoven-beeld, de invloed van de bezetter op de Nederlandse Beethoven-receptie was gering. Dat heeft twee redenen. De eerste is dat de omslag naar een nieuw beeld tijd kost; oude gewoonten en ideeën zijn hardnekkig en tegen de tijd dat de nazi's en hun Nederlandse handlangers hoopten te kunnen 'oogsten', was de oorlog voorbij. De tweede is dat de nazi's aan het heersende Nederlandse Beethoven-beeld weinig hoefden te veranderen omdat het Nederlandse beeld uit het interbellum sterk leek op dat van de bezetter.

### Concerten

Voor de nazi's was er het minste werk te verzetten in de concertzaal. Beethoven had reeds voor mei 1940 een zeer prominente plaats op de orkestpodia en zou die behouden tijdens de bezetting. De orkesten gaven elk seizoen een Beethovencyclus<sup>389</sup> en op de programma's met kamermuziek en de pianorecitals bleef Beethovens muziek prominent aanwezig. Inzake repertoire was Beethovens eerste fase nu volledig erkend, maar over zijn latere composities verschenen in recensies nog opmerkingen die een herhaling waren van wat vóór 1920 als *common sense* gold. Of deze continuïteit meer duidde

op liefde voor de muziek, trouw aan de conventies, opportunisme dan wel een pro-Duitse houding, is uit de beschikbare documenten vaak niet op te maken. Publieke uitspraken van personen, gedaan in een bezetting zijn per definitie problematisch omdat 'het ware motief' destijds om begrijpelijke redenen alleen bekend was bij intimi, tenzij de spreker uit overtuiging collaboreerde. Van de programmeurs bij de orkesten ken ik uit deze periode geen uitspraken – de meesten van hen waren inzake de motieven voor hun beleid voor en na de oorlog trouwens net zo zwijgzaam.

Onder de kop 'Een statistiek van orkestmuziek – Mozart het meest gespeeld' verscheen in september 1942 in diverse kranten dit bericht:

'Het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten<sup>390</sup> heeft een statistiek samengesteld van de in het afgelopen winterseizoen [1941-1942] door de acht gesubsidieerde orkesten, dus zonder die van de Omroep, uitgevoerde werken; 193 maal werd een zijner werken ten gehoor gebracht.

Dat Beethoven hierbij eenigszins op den achtergrond bleef,<sup>391</sup> spreekt welhaast vanzelf,<sup>392</sup> doch hij neemt nog met 161 uitvoeringen van een zijner werken de tweede plaats in.

Op hem volgen Brahms (68), Dvořák (67), Wagenaar (53) en Wagner (48). De overige componisten haalden het cijfer 40 niet. Debussy, Franck en Berlioz hadden resp. 26, 38 en 34. Badings 28 en Diepenbrock 21 uitvoeringen van een werk.

Percentsgewijs is het meest Duitse muziek uitgevoerd, nl. 52 waarvan de klassieken uiteraard de grootste plaats innemen. Zeer verheugend bleek het cijfer van de Nederlandsche composities te zijn. Dit bedraagt 21 procent van het totaal, hetgeen een vooruitgang beteekent van 12 procent.

Wat de Nederlanders betreft, uit het statistisch overzicht blijkt dat de composities van dr. Johan Wagenaar het meeste zijn uitgevoerd. Van de 311 Nederlandsche muziekuitvoeringen droegen er 52 zijn naam.

# BEETHOVEN-CYCLUS

## PROGRAMMA

ZONDAG

30 APRIL

1944 - 7.15 u.

## CONCERTGEBOUW

AMSTERDAM

*Concert in het kader van de Beethovencyclus van het Concertgebouworkest in 1944.*

Na Wagenaar volgen Badings met 28 uitvoeringen, H. Andriessen met 27, A. Diepenbrock met 21, R. Mengelberg met 20, P. Van Anrooy met 19, A. Voormolen met 17 en J. Röntgen met 16 uitvoeringen.<sup>2393</sup>

Met de conventie in het programmabeleid van de orkesten bleef ook de klacht daarover.<sup>394</sup> De veranderingen in het beleid tijdens de bezetting betroffen niet Beethoven, wel andere componisten. Uitvoeringen van muziek van joodse componisten als Mahler en Mendelssohn werden verboden, evenals van moderne componisten in een idioom dat de nazi's niet beviel, plus muziek van componisten die zich kritisch over de nazi's hadden uitgelaten. Russische muziek was vanaf de Duitse inval in de Sovjet-Unie taboe, maar Franse muziek bleef meestal<sup>395</sup> in beeld op de podia en muziektijdschriften. Consequent waren de nazi's hierin niet. Hendrik Andriessen en Peter van Anrooy, die al in 1933 hadden meegewerkt aan het *Bruinboek* waarin de misdaden van de nazi's aan de kaak werden gesteld, waren, zo beseften de nazi's, in Nederland te populair om volstrekt te kunnen verbieden. In een poging het Nederlandse publiek voor zich te winnen, bepaalden de nazi's dat orkesten meer Nederlandse muziek moesten spelen, dat orkesten meer financiële steun zouden krijgen (op voorwaarde dat musici zouden toetreden tot de nieuw opgerichte Kultuurkamer, wat velen deden) en dat Nederlandse componisten compositieopdrachten kregen (die sommigen aanvaardden).

Een andere Duitse maatregel was de opheffing van de relatief kleine orkesten die tot mei 1940 verbonden waren aan een omroep. Daarvoor in de plaats kwam onder meer het veel grotere Omroep Symphonie Orkest dat alle omroepen moest bedienen en zich moest toeleggen op repertoire dat de niet-omroeporkesten geheel of gedeeltelijk links lieten liggen. Ook dit orkest, dat na de bevrijding de basis zou vormen voor het Radio Filharmonisch Orkest, speelde veel Duitse muziek. Het gaf onder meer een cyclus met symfonieën van Bruckner en een serie gewijd aan de muziek van Hans Pfitzner (de laatste kwam hiervoor naar Nederland en dirigeerde eigen composities op een concert in de Kurzaal in Scheveningen dat de radio rechtstreeks uitzond). Walter Gieseking speelde op 1 juni 1942 op zijn jaarlijkse recital in Diligentia Pfitzners nieuwste pianocompositie, de Klavierstücke opus 47, die hij enkele dagen

eerder in Berlijn in première had gebracht. Een andere ‘profiteur’ van de aandacht voor minder gespeelde Duitse componisten was Max Reger. Orkesten speelden zijn werken en het Concertgebouw-orkest zette in 1943 drie ervan op de plaat: Eduard van Beinum dirigeerde de *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart* en de *Ballett-Suite* opus 130, Eugen Jochum de *Serenade* op. 95.<sup>396</sup> In 1944 voerde Willem van Otterloo bij het orkest het *Vioolconcert* uit met als solist de Duitser Georg Kulenkampff.

Net als de programmeurs waren de musici zwijgzaam over hun intenties. Een voorbeeld is de pianist Willem Andriessen die tijdens de oorlog iets meer Beethoven speelde dan ervoor,<sup>397</sup> gedurende de hele oorlog lezingen gaf over Beethovens muziek en net als zijn broers de componist Hendrik en de beeldhouwer Mari achter de schermen verzetswerk verrichtte waarvoor hij enige tijd werd gegijzeld.<sup>398</sup> Omdat door de oorlog de culturele contacten met niet-bezette landen onmogelijk waren geworden en omdat na verloop van tijd joodse musici niet meer mochten optreden, kwamen er op de podia meer Duitse en Nederlandse musici. Veel vertolkers hadden tijdens de oorlog hetzelfde repertoire als ervoor. Gesprekken met hen uit de oorlogsjaren, zoals die in *Caecilia* uit 1944 met Gerard Hengeveld en George van Renesse, zijn uiterst vrijblijvend en uitermate weinigzeggend.

Omdat deze feiten de indruk kunnen wekken dat veel musici hun beroep uitoefenden alsof er in mei 1940 niets veranderd zou zijn, is het interessant na te gaan welke musici na de oorlog veroordeeld werden en welke niet en waarom. Straf was er voor die musici die in Duitsland hadden gespeeld en/of in Nederland bij expliciet Duitse gelegenheden waarbij soms Duitse gezagsdragers aanwezig waren. Cor de Groot en Herman Krebbers traden op in Duitsland (met Beethoven); Willem Mengelberg en Marinus Flipse traden op in Nederland voor Duitse autoriteiten; Willem van Otterloo had meegewerkt aan concerten voor de Europasender, de Duitse zender in Nederland, gericht op het buitenland.<sup>399</sup> Geen reden voor veroordeling was een concert dat goed paste in het muziekbeleid

van de Duitsers. In mei 1944 dirigeerde hij het Concertgebouworkest in Musis Sacrum in Arnhem in een concert in het kader van de Tweede Nederrijnsche Kultuurdag – bedoeld als ontmoeting tussen Nederlandse en Duitse cultuurdragers; hij verving de Duitse dirigent Hugo Balzer in een bijna volledig Duits programma met werken van Wagner (de ouverture *Tannhäuser*, in een uitvoering die een Duitse recensent bejubelde als ‘heroïsch’), Brahms (Haydn-varianten) en Beethoven (*Ah! perfido* en de Vijfde symfonie). Het enige niet-Duitse werk op het programma was het lied *Zomerzang* van de Nederlander Alexander Voormolen, die de Nieuwe Orde was toegedaan.<sup>400</sup> Aanwezig bij dit concert waren onder meer ‘vele eeregasten’<sup>401</sup> onder wie Seyss-Inquart en SS-Obergruppenführer Rauter. De pianisten George van Renesse, Gerard Hengeveld en Willem Andriessen die tijdens de oorlog onder meer diverse malen optraden met Mengelberg, konden na de bevrijding meteen hun carrière voortzetten. Zowel voor de veroordeelden als de niet-veroordeelden was Beethoven een hoeksteen van hun repertoire.

### **Publicaties**

De reactie van Willem Andriessen op de nieuwe situatie was ook de reactie van veel muziekpublicisten. Bezieet men de publicaties, zeker die uit de eerste helft van de oorlog, dan valt ten eerste op het geringe aantal en ten tweede de neiging van de auteurs om zich op de vlakke te houden. Het meest uitgesproken waren die auteurs die in de nieuwe situatie nieuwe mogelijkheden zagen om hun wensen te realiseren. Het muziektijdschrift *Caecilia*, dat zou bestaan tot 1944, werd, naarmate de oorlog vorderde, steeds kleurlozer en apolitiëker.

Verder valt op dat, reeds in eerste maanden na de Duitse inval, er in concertrecensies veel meer aandacht is voor de gespeelde werken en dat in kranten veel meer melding wordt gemaakt van lezingen en cursussen voor een breed publiek.<sup>402</sup> In de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw bleef informatie in kranten vrijwel afwezig, vermoedelijk omdat men aannam dat het publiek de

muziek inmiddels wel kende. Omdat het aantal nieuwe publicaties over Beethoven tijdens het interbellum gering was, ontstond er onwetendheid bij een deel van het publiek. Dat ‘gat’ vulden sommigen met cursussen en lezingen die onder meer werden gegeven door de musicoloog Bernet Kempers en de dirigent Peter van Anrooy. Wat zij de toehoorders vertelden, is niet bekend. Van Anrooy schreef weliswaar enkele cahiers vol met notities over Beethoven, zij het pas in 1947. Bernet Kempers had al voor de oorlog over Beethoven geschreven. In zijn boek *Meesters der muziek*<sup>403</sup> krijgen dertig componisten ieder een hoofdstuk; de tekst over Beethoven is ontleend aan buitenlandse publicaties en vrijwel louter biografisch. De bijna enige uitzondering is zijn opmerking dat de late composities moeilijker zijn dan eerdere en extra aandacht vragen (anno 1940 geen originele constatering). Wel origineel is de opzet van zijn boek *Muziekgeschiedenis*, voor het eerst verschenen in 1931 en daarna diverse malen herdrukt, tijdens en na de oorlog. Daarin volgt hij niet de conventionele chronologische bespreking van componisten en stijlen maar kiest hij voor een bespreking van genres (muziek voor de kerk, het theater, wereldlijke vocale muziek en instrumentale muziek). Weliswaar is hij in de korte beschrijvingen van afzonderlijke werken niet verrassend (hij volgt het standpunt dat Beethoven in zijn eerste symfonieën nog dicht bij Haydn en Mozart staat, maar rekent tot die invloedssfeer ook de Vierde en Achtste symfonie), maar geeft ze door de indeling van het boek wel een nieuwe context. Bernet Kempers weigerde met de nieuwe orde mee te gaan en werd in 1942 opgepakt. Na zijn vrijlating gaf hij opnieuw lezingen, zij het ondergronds. De editie van zijn *Muziekgeschiedenis* uit de oorlog wijkt inzake Beethoven niet af van de voor- en naoorlogse edities.<sup>404</sup>

Ook Eduard Reeser verkondigde tijdens de oorlog ideeën die hij al voor de oorlog op papier had gezet. In 1942 publiceerde hij een boekje getiteld *Muziekgeschiedenis in vogelvlucht* waarvoor hij het deel over Beethoven vrijwel onveranderd overnam van zijn bijdrage voor de vooroorlogse *Algemene muziekgeschiedenis* onder re-



dactie van Smijers. Hoewel hij reeds ruim voor de oorlog aandacht vroeg voor de muziek van Pfitzner, is een groot artikel uit oktober 1941<sup>405</sup> over deze componist van de hand van Frans Vink die tot het einde van de oorlog zou meewerken aan het inmiddels genazificeerde tijdschrift *De wereld der muziek*. In zijn genoemde ‘Kroniek van het Nederlandsche Muziekleven’ die hij voor *De Gids* bijhield van 1938 tot 1942, beperkte Reeser zich na mei 1940 vrijwel tot uitspraken over Nederlandse muziek. In 1990 verklaarde Reeser: ‘Mijn vertrek bij de krant [de NRC in 1942] was geen heldendaad. Ik kon het me financieel veroorloven. Degenen die doorwerkten waren zeker geen collaborateurs. Door de literatuur over de oorlog, met bijna alleen aandacht voor het verzet en de slachtoffers aan de ene kant en voor de schurken aan de andere kant, is een rare vertekening ontstaan. Over die 99 procent van de bevolking die gewoon doorleefde, hoor je zelden iets. Jonge mensen denken tegenwoordig al gauw dat iedereen die niet aan het verzet deelnam een halve collaborateur was.’<sup>406</sup>

Wouter Paap had al voor de oorlog de opvatting dat in het muziekleven de professional niet kan functioneren zonder de dilettant en andersom en dat wederzijdse minachting niet op zijn plaats is. Een kunstenaar is niet slechts een bijzonder individu dat bijzonder werk produceert, maar iemand die met zijn creaties een bijdrage levert aan de samenleving. Die opvattingen pasten in de ideologie van het vooroorlogse katholieke literaire tijdschrift *De Gemeenschap* waaraan ook Paap meewerkte en waarin wederzijds begrip tussen de standen een leidraad was. Die gedachten huldigde hij ook in zijn boekje *Mens en Melodie* (1942) en nam hij na de oorlog als uitgangspunt voor het mede door hem opgerichte gelijknamige tijdschrift.

Voor deze auteurs was het dan ook zeer pijnlijk te moeten constateren dat uitgerekend de bezetter de maatregelen nam die zij als goede Nederlanders reeds voor de oorlog bepleitten, met name die inzake de verbetering van de financiële positie van orkesten en componisten. Hun anti-nazisme ging echter niet zover dat zij ook



*Wouter Paap.*

Duitse muziek verwierpen. En het positieve van de maatregelen die zij beijverden telde voor hen na de oorlog zwaarder dan anti-Duitse gevoelens. Die continuïteit in combinatie met hun anti-Duitse houding verklaart waarom hun oorlogspublicaties na de oorlog niet werden geïnterpreteerd als mogelijke concessies aan de bezetter en waarom deze heren meteen na de oorlog hun publicistische werk konden hervatten.

Niettemin dragen ook hun publicaties de sporen van de bezetting. Reeser in zijn boekje uit 1942 schrapte de opmerking uit 1938 dat Beethoven een rebel was;<sup>407</sup> en Paap zag Beethoven niet zozeer als een bijzonder individu maar als een man die met zijn muziek een brug sloeg tussen diverse publieksgroepen.<sup>408</sup> Dat men deze uitspraken ook als een concessie kan opvatten, heeft als reden dat deze opvattingen overeen kwamen met die van de nazi's, al moet

daar meteen bij worden gezegd dat, zodra de nazi's en hun Nederlandse handlangers dit gedachtegoed op grote schaal begonnen uit te dragen (vanaf 1942), Reeser en Bernet Kempers stopten met publiceren.

### **De Duitse visie**

Andere auteurs daarentegen gingen door (of uit overtuiging of uit economische noodzaak, dat is vaak niet duidelijk) en verkondigden het nazi-gedachtegoed inzake Beethoven in het bijzonder en muziek in het algemeen. Nazistische tijdschriften waren onder meer *De Waag* en *De Schouw* die zich primair toededen op literatuur, maar ook aandacht schonken aan muziek. De lijst van medewerkers aan deze bladen geeft meteen aan dat auteurs verschillend op de bezetting reageerden. Veelvuldig muziekmedewerker was Hendrik Lindt die voor de oorlog het libretto had geschreven van de opera *Thijl* van Jan van Gilse die al voor mei 1940 uitgesproken antinazi was, tijdens de oorlog moest onderduiken en van wie beide zoons omkwamen in het verzet. In 1944 schreef Lindt voor het *Algemeen Nederlandsch Weekblad* van 9 juni een groot en lovend artikel over Richard Strauss ter gelegenheid van diens tachtigste verjaardag.<sup>409</sup> In hetzelfde jaar schreef hij voor *De Waag* een groot stuk over Hans Pfitzner die dat jaar 75 werd. Pfitzner heet daarin een grote voortzetter van de Duitse traditie en polemiseerde terecht tegen de moderne muziek.<sup>410</sup> Een andere medewerker was Leo Riemens die na de oorlog naam zou maken als operakenner en medewerker van *De Telegraaf*. Voor *De schouw* schreef Riemens in 1944 een artikel over het vertalen van libretti. Riemens is daar zeer op tegen, onder meer omdat de oorspronkelijke taal de expressie is van de componist die het schreef en van het publiek en de natie waarop hij zich in eerste instantie richtte. Het slot van de Negende symfonie moet men horen in het Duits.<sup>411</sup>

J.J. Kelder in zijn boekje over *De Schouw, Orgaan van de Nederlandsche Kultuurkamer* geeft een aantal uitgangspunten dat voor de medewerkers van het blad kenmerkend was voor nationaalsocialistische literatuur: gemeenschapsbewustzijn, verantwoordelijkheid

van de kunstenaar, kunst voor velen, de sociaal-ethische functie van kunst plus eigenschappen als traditioneel, boven-persoonlijk, boven-individualistisch, nationalistisch en positief/opbouwend.<sup>412</sup> Die kenmerken treft men ook aan in de uitspraken over kunst in het algemeen van Tobie Goedewaagen (van 1940 tot 1943 hoofd van het door Seyss-Inquart ingestelde Departement van Volksvoorlichting en Kunsten) en van Govert-Jan Goverts (die bij het DVK de muziekafdeling leidde en die vóór de oorlog met Reeser actief was binnen de Nederlandsche Bruckner-Vereniging). Hun teksten handelen lang niet altijd over Beethoven, maar hun ideeën over kunst en samenleving<sup>413</sup> drukten uiteraard hun stempel op publicaties van auteurs met minder macht over Beethoven die, net als de teksten van de nazi-zetbazen, impliciet en expliciet getuigen van een visie op Beethoven die gedeeltelijk afweek van het vooroorlogse Nederlandse Beethoven-beeld. Goedewaagen was ook hoofdredacteur van *De Schouw*.

Beethoven is een zeer nationale componist. Het Duitse van zijn kunst wordt veelvuldig aangehaald, evenals het nationale element bij niet-Duitse componisten.<sup>414</sup> Het *Dagblad van Rotterdam* citeerde op 17 januari 1944 uit een toespraak van Rijksminister Rosenberg. 'De politieke vrijheid komt overeen met grootte en kracht van de verschillende volken, de geestelijke vrijheid betekent echter een kans ook voor de z.g. kleine volken. Vanuit deze gezichtshoek moet men het begrip nationalisme ook eens van binnen uit zien en ook als een naar binnen gerichte kracht begrijpen. Goethe, Bach en Beethoven zijn, zoo gezien, de grootste nationalisten.' Om het nationalisme bij de Nederlandse bevolking aan te moedigen, uiteraard onder Duitse leiding, wilden de Duitsers dat Nederlanders meer zouden gaan geven om hun eigen kunst, ook Nederlandse muziek. Met dat laatste speelden zij in op een nationalisme dat in Nederland al sterk leefde vóór mei 1940. In februari 1940 maakte *De wereld der muziek* op de titelpagina nadrukkelijk reclame voor Nederlandse kunst, juist omdat ze Nederlands is. In 1941 feliciteerde *Caecilia* (p. 65) Jan van Gilse met zijn zestigste

verjaardag (toen kon dat nog) en prees het vooral zijn inzet voor de Nederlandse muziek).

Beethoven is geen muzikaal symbool van humanisme, verlichting, romantiek en een voorloper van linkse bewegingen. De nazi's waren fel gekant tegen deze stromingen omdat deze aldus Goede-waagen, in strijd waren met 'de Germaansche geest' waarvan Beethoven wel een exponent was en die veel ouder en zwaarwegender was dan relatief nieuwe bewegingen die afbreuk deden aan deze geest.<sup>415</sup> Tot die nieuwe bewegingen behoorde ook alles dat politiek links stond. Bij de dood van Rachmaninov in 1943 schreef 'W.L.' (de componist Willem Landré) in *Caecilia* dat de Russische componist/pianist, die vóór 1940 veel in Nederland optrad, zijn vaderland had ontvlucht vanwege 'de onzure toestanden die daar in 1917, na de revolutie, heerschten'.<sup>416</sup>

Beethoven is niet in de eerste plaats een bijzonder individu en een maker van bijzondere kunst die niet iedereen meteen begrijpt, maar een kunstenaar voor het volk. Ook al schrijft hij geen volksmuziek in de zin dat hij volksmelodieën gebruikt, hij schrijft wel muziek die brede lagen van de bevolking aanspreekt. Beethoven is geen componist van de ivoren toren, maar een man die rekening houdt met zijn gehoor.<sup>417</sup> De componist schrijft niet primair voor een burgerlijk publiek dat elkaar treft in de concertzaal of het theater, maar schrijft muziek die mensen raakt omdat ze appelleert aan volkse verhalen en gedachten.<sup>418</sup> Ook de muziekwetenschap hoort meer contact te maken met 'de levende muziek'.<sup>419</sup>

Beethoven is geen maatschappelijk rebel. Dit standpunt lijkt op dat van de burgerij van vóór 1870: Beethoven is het muzikale symbool van de machthebbende groep die geen tegenspraak duldt maar wel hecht aan kunst waarbij Beethoven geassocieerd werd met en geprezen werd om de heroïek, mannelijkheid en ernst. De nazi's echter wilden de samenleving hervormen en de kunst van Beethoven, nog steeds verbonden met mannelijkheid, ernst en heroïek, stond daarbij ten dienste van de gehele gemeenschap waarin de oude klasseverschillen zouden zijn opgeheven. In een recensie van Wouter Paaps

*Mens en Melodie* schreef *De Schouw*: ‘Thans [1942], nu langzamerhand het inzicht veld wint, dat het concertwezen slechts een onderdeel uitmaakt van een oneindig veel breeder volksmuziekleven, waaraan geen intellectualisme te pas komt en waarin ruimte is voor iederen muziekgevoeligen mensch, zal het in de eerste plaats zaak zijn, om oude misvattingen en den muzikalen schroom door een goed gericht propaganda te doen verdwijnen en aldus den weg vrij te maken voor een bloeiende muziekcultuur, waarin heel het volk zijn geluk zal kunnen vinden.’<sup>420</sup> In 1941 schreef *Caecilia* over nieuwe muziek: ‘Het hyper-individualisme<sup>421</sup> der romantiek heeft voorgoed afgedaan, opnieuw wordt gedachte der muzikale dienstbaarheid levend in het bewustzijn der kunstenaars.’ In dat kader gaf men geen aandacht aan Beethoven als vernieuwer per se. Zijn muzikale vernieuwing diende een hoger doel, namelijk de Germaanse geest.<sup>422</sup>

Als Beethoven al een rebel is, dan doordat hij ons aanspoort te streven naar het betere. Bij de presentatie van weer een Beethoven-cyclus, nu door het Maastrichts Stedelijk Orkest in het voorjaar van 1944, schreef de *Limburger Koerier* op 8 januari 1944: ‘terwijl het in Mozarts muziek is, alsof het bovenzinnelijke daarin een stem gevonden heeft, treft ons in Beethovens muziek het strijdende karakter van den mensch, die, onvoldaan door dit aan de aarde gebonden mensch-zijn, naar het bovenzinnelijke toestreeft, om daar de rust te vinden, die de oplossing van de ongedurigheden der mensche-lijke natuur belooft. Daardoor staat Beethovens muziek over het algemeen den gemiddelden mensch nader dan Mozarts puurder en schijnbaar uit andere sferen gevoede zuivere zingen. Beethovens muziek pleegt door den toehoorder doorgaans sterker mee-geleefd te worden, omdat hij er wellicht eigen verlangens en eigen kwellingen in weerspiegeld vindt.’

Wellicht omdat muziek een sterk abstracte kunst is, was het voor de anonieme journalist mogelijk Beethovens strijd niet nader te benoemen en niet te verwijzen naar zeer concrete zaken die verbetering behoeven, wat vóór 1940, als de auteur of de lezer

een jood of socialist geweest zou zijn, zeker wel zou zijn gebeurd. Beethoven schrijft krachtige muziek. Zijn muziek staat voor grootse gevoelens en is een wapen in de strijd tegen lichte muziek. Voor de Duitsers was de Amerikaanse cultuur, niet alleen jazz, een toonbeeld van oppervlakkigheid (de strijd tegen Amerika was voor de Duitsers ook een culturele). Die opvatting over Amerika werd al vóór mei 1940 gedeeld door alle Nederlandse Beethoven-publicisten.

De Duitse afkeer van jazzmuziek was in een bizar geval zelfs sterker dan de liefde voor Beethoven. De NSB-er Frans Vink schreef niet alleen lovend over Pfitzner, hij stond ook afwijzend tegenover jazzmuziek vanwege ‘negroïde elementen’ waartoe hij ook rekende het veelvuldig herhalen van een ritmisch motief, zoals Beethoven dat 49 keer achter elkaar doet in het Scherzo van zijn kwartet opus 135, vandaar dat hij uitvoeringen van dit werk verbood en bij het DVK ter naleving ervan tachtig controleurs had laten aanstellen die na verplichte beluistering van ‘negermuziek’ echter veel enthousiaster over jazz waren dan ervoor (Jaap Kunst noemde ze ‘heikneuters’). Een ambtenaar die om den brode de baan had aangenomen en uit anti-Duitse gevoelens dit beleid trachtte te saboteren, kreeg van Goverts een reprimande.<sup>423</sup>

Hoe meer de Duitsers vanaf 1943 militair terrein verloren, hoe meer zij verhardden in hun muzikale missie. Het *Algemeen Nederlandsch Weekblad* begon op 9 juni 1944 met ‘Na vier jaar – de vuurproef’. Daarna volgde een uitvoerig en euforisch verslag van de Tweede Nederrijnsche Kultuurdag waarin de schrijver ‘S.’ zich lovend uitliet over het hierboven genoemde concert onder Van Otterloo met een bijna volledig Duits programma, onder meer Beethovens Vijfde symfonie. Begin 1944 besloot het Duitse ministerie van propaganda in Berlijn tot een muzikaal offensief. De topstukken van de Duitse cultuur moesten breed onder de aandacht worden gebracht, zowel in de bezette landen als (via de ether) in de overige. Als eerste muziekstuk klonk de beroemdste compositie (de Vijfde symfonie) van de beroemdste Duitse com-

ponist (Beethoven) door het beste Duitse orkest (de Berliner Philharmoniker) onder leiding van de beste Duitse dirigent (Wilhelm Furtwängler).<sup>424</sup>

Ook andere stukken van Beethoven waren voor de nazi's en hun Nederlandse pionnen dankbaar propagandamateriaal. Beethovens ouverture *Egmont* klonk op 9 november 1940 door het Concertgebouworkest onder leiding van Willem Mengelberg op een concert onder auspiciën van Vreugde en Arbeid, de genazificeerde vakbond; hetzelfde stuk ging ook bij de presentatie in Maastricht van Goedewaagens ideeën inzake de hervorming van de organisatie van het Nederlandse kunstleven door het Maastrichts Stedelijk Orkest onder leiding van Henri Hermans<sup>425</sup>; en bij de inwijding van de Nederlandsche Kulturkamer.<sup>426</sup> *De Waag* publiceerde in december 1944 een artikel 'Muziek voor de jeugd' en de auteur 'Ad Interim' zegt dat 'Beethovens ouverture *Egmont*, net als Schuberts *Rosamunde* en Mozarts *Eine kleine Nachtmusik*,' [enerzijds getuigen] van den wensch, de jeugd niet te willen belasten met een ingewikkelde problematiek, anderzijds van den wil, de uitvoeringen van stonde aan op niveau te stellen.' De beroemdste tekstregel uit het slotkoor van de Negende 'Alle Menschen werden Brüder' interpreteerde de *Deutsche Zeitung in den Niederlanden* van 23 september 1944 als een oproep aan iedereen zich te verenigen onder Duitse vlag.

### **Beethoven als goede Duitser**

Deze nadrukkelijke inlijving van Beethoven door de nazi's was uiteraard zeer pijnlijk voor die Nederlanders die tijdens de oorlog aan de goede kant stonden en tegelijk vóór mei 1940 oprecht van Beethovens muziek hielden. Na mei 1940 in het openbaar deze liefde belijden kon de suggestie wekken dat men pro-Duits was, vandaar dat deze liefhebbers hun oordeel alleen ventileerden achter de schermen, zoals in oorlogsdagboeken, bijvoorbeeld die van de dichteres Hanny Michaelis en de handelaar Arnold Weyel, of in illegale bladen.<sup>427</sup> Sommigen, die tussen januari 1933 en mei 1940 nog meenden dat Beethoven, Goethe, Kant en de door de nazi's



vervloekte schrijvers als Heinrich Heine, Joseph Roth en Thomas Mann symbolen waren van 'het goede Duitsland', verloren hun geloof in deze kant van de Duitse cultuur of hadden grote moeite met de Duitse dubbelheid. Het illegale *Parool* van 31 augustus 1940 bracht een artikel met de alleszeggende kop 'Het andere Duitsland bestaat niet', terwijl men volgens de krant vóór mei 1940 nog hoop kon putten uit figuren als vroeger Beethoven en Goethe en nu Thomas Mann en Albert Einstein. 'Het Duitse volk voert dezen oorlog in zijn geheel'. Na de Duitse nederlaag, die in 1942 nog ver weg was, was er aldus de krant geen plaats meer voor 'abstract, vergevingsgezind humanisme' zoals dat volgens *Het Parool* in Nederland leefde na 1918, maar wel voor een 'zakelijkheidspolitiek die Europa beschermt tegen hernieuwd opvlammen van den centralen brandhaard (...)'.<sup>428</sup> Had *Het Parool* een seculiere achtergrond, het eveneens illegale *Trouw* was een duidelijk protestants blad, vandaar wellicht dat in *Trouw* elke verwijzing naar Beethoven ontbreekt.<sup>429</sup>

Naar aanleiding van de uitvoering van Beethovens ouverture *Egmont* bij de inwijding van de Kultuurkamer in juni 1942 schreef *De vrije kunstenaar*: 'Met het muzikale gedeelte was het al niet beter: Mengelberg leed aan een "polsverstuiking" – zou deze diplomatieke ziekte het eerste teken van verhelderd inzicht zijn? – zijn legitieme plaatsvervanger van Beinum was er ook niet, ter opluistering fungeerde slechts de muzikale clown van de "Nieuwe Orde" Toon Verhey. Het heet, dat een bekend pianist en verschillende componisten evenmin geneigdheid toonden zich ter beschikking te stellen. Men nam behalve tot den onvermijdelijken Badings zijn toevlucht tot den humanist Beethoven met diens Egmondouverture, nota bene een apotheose op de vrijheid, muziek gecomponeerd bij een drama van den humanist Goethe!<sup>430</sup>

De gewetensnood als gevolg van Duitslands dubbelheid kwam uiteraard zelden in de openbaarheid. Een uitzondering is een bericht in het illegale blad *Télex* met veel frontberichten dat op 6 april 1944 een artikel bracht getiteld 'het 50-jarig jubileum van Bruno Walter', tijdens het interbellum regelmatig in Nederland te bewon-

deren en groot pleitbezorger van de verboden muziek van Gustav Mahler. ‘Het is geen persoonlijk lijden [dat men Walter in 1944 niet in levende lijve kon horen], want Amerika is goed voor ons. Maar dit lijden komt voort uit de sombere toestand, waarin Duitsland zich nu bevindt. Duitsland, dat onberekenbare, dubbelzinnige land, dat nu op ondubbelzinnige wijze het Christendom, de vrijheid en het menselijk recht bedreigt met haar gewelddaden en waartegen de gehele mensheid zich heeft gemobiliseerd. Ik geloof dat Bruno Walter op dit moment dezelfde gedachte heeft als ik. Zijn loopbaan is vol van leed, dat die ons “de nood onder de ogen brengt, is probleem van den mens.” Zo sprak Thomas Mann, de Duitse schrijver, die in Amerika zijn tweede Vaderland moest vinden.’

Een half jaar later, toen de bevrijding aanstaande leek, keerde *Het Parool* terug op het thema van ‘het goede Duitsland’, volgens Amerikaanse persuitingen onder meer belichaamd in Beethoven, Mozart, Wagner [sic!],<sup>431</sup> Goethe en Schiller. De auteur ‘L.J.M. v.d. Beek’ in *Het Parool* van 10 oktober 1944 ontkent die kant van Duitsland niet, maar eist van het verslagen Duitsland bovenal goedmaking van de morele ellende.

Symbool voor Beethovens dubbelheid is ook dat zijn muziek tijdens de oorlog evenzeer een wapen was van de geallieerden. Als teken van de overwinning maakte Churchill graag met zijn vingers een V-teken (van Victory). In 1941 ontdekte een Belgische radio-maker die naar Londen was gevlucht en werkte voor Free France, dat de ritmische opbouw van het openingsmotief van de Vijfde (kort-kort-kort-lang) in morsetaal de aanduiding is voor de letter V. Vanaf dat moment (en zeker nadat Amerika aan de oorlog begon deel te nemen) was Beethovens muziek een wapen van de geallieerden tegen de Duitsers. De BBC begon haar uitzendingen gericht op de bezette landen met dit motief.<sup>432</sup>

Op het eerste concert van het Concertgebouworkest na de bevrijding onder leiding van Eduard van Beinum klonk als eerste stuk Beethovens ouverture *Egmont*.<sup>433</sup> Ook bij andere orkesten was deze ouverture in de eerste naoorlogse jaren een veelgespeeld werk. Tot

in de jaren zeventig van de twintigste eeuw waren symfonieën van Beethoven een vast onderdeel van concerten op 4 en 5 mei.

## C. DE WEDEROPBOUW

De amerikanist Maarten van Rossem verklaarde ongeveer vijftien jaar geleden dat een beginnend historicus zijn carrière het beste kon verknallen door een lijst te maken van alle maatregelen die de Duitse bezetter genomen had en die na de bevrijding door de Nederlandse overheid waren overgenomen. Omdat hij dit zei op een schertstoon op een bijeenkomst met publiek, dacht zijn gehoor dat hij een grap maakte en het gelach was niet van de lucht. Destijds was dat feit kennelijk voor velen nog te pijnlijk om serieus te erkennen. Nu durft men dat meer te accepteren. Op de fictieve lijst van Van Rossem kan ook een deel van het naoorlogse Beethoven-beeld zoals dat naar voren komt in boeken en artikelen.

### **Auteurs en Beethoven**

Beethoven is na mei 1945 veel minder dan voor mei 1940 de rebel die streed voor een betere wereld en nog maar ten dele de revolutionair die de overgeleverde vormen ter discussie stelde. Die ommekeer is, vermoed ik, niet zozeer ‘een overwinning van de nazi’s’ maar veeleer de doorwerking van de ervaring van vijf jaar oorlog. Die ervaring had iedereen die vóór mei 1940 nog geloofde in een keurige burgerlijke samenleving en het ideaal van een betere wereld zeer hardhandig op de zwartste kanten van het mensdom gewezen. Men kon na de Tweede Wereldoorlog niet meer, zoals na de Eerste Wereldoorlog, er op een afstandelijke toon over praten alsof de verschrikkingen slechts ver van ons bed waren. Het duidelijkst is die ommekeer zichtbaar in de publicaties over Beethoven van en voor kenners die verschenen in de eerste tien à vijftien jaar na de oorlog. De auteurs waren voor zover bekend tijdens de oorlog allen anti-Duits, maar bij iedereen is de vooroorlogse toon verdwenen.

Constant van Wessem schreef in 1947 dat Beethovens grootheid vooral lag in zijn beheersing van zijn gemoed en de vormen van zijn composities. De componist stond weliswaar midden in de samenleving, maar hij had niet de ambitie die op te schudden ten behoeve van een nieuw ideaal, hoezeer de maker van de 'Eroïca' ook de machtswellusteling Napoleon verafschuwde.<sup>434</sup>

Vergelijkbare woorden zijn ook te lezen in de publicaties van Wouter Paap en van de musicologe en schrijfster H el ene Nolthenius (1920-2000). Bij deze twee auteurs kan hun toenmalige katholieke identiteit een rol hebben gespeeld, maar dogmatische 'verzuilde auteurs' waren ze allerminst (Nolthenius was in deze jaren overtuigd katholiek, in latere jaren meer cultuurkatholiek; Paap was behalve katholiek in de zin van religieus ook katholiek in de zin van alomvattend: met een brede blik partijen bij elkaar willen brengen en houden). Voor beide auteurs was Beethoven groots door de kracht van zijn gemoed en is de *Missa solennis* een van zijn beste werken omdat de componist zich hierin verstaat met religie, ook al had Beethoven een zeer onconventioneel geloof. Deze standpunten vallen extra op omdat beide auteurs in hun boeken niet streven naar een volledige beschrijving van leven en werken en zich beperken tot wat zij als de meest typerende werken van Beethoven zien (voor Nolthenius zijn dat vooral de symfonieën, concerten en dramatische composities). Opvallend in Nolthenius' *Beethoven vanuit zijn muziek* (1956) is het contrast tussen de inleiding en de hoofdtekst: in de inleiding plaatst zij de componist in zijn tijd, schrijft zij over de persoon en doet zij zijn opstandigheid alle recht; het vervolg gaat over de muziek waarin de associatie met maatschappelijke rebellie vrijwel afwezig is. Voor Nolthenius is Beethoven een componist in de overgang van de klassieke naar de romantische periode. De tekst van Beethovens Negende staat voor 'het collectieve revolutionaire element, de vreugde als opstand-der-horden',<sup>435</sup> het orgiastische muzikale slot is voor Nolthenius zowel Elysium als delirium.<sup>436</sup> In haar *Mozart miniatuur* noemt zij Beethoven 'die geboren symphonicus' en diens pianomuziek minder pianistisch dan die

van Mozart.<sup>437</sup> Dat is een andere manier om te zeggen dat Mozart in dit opzicht minder rebels was: de laatste respecteerde meer de toenmalige grenzen van de piano en de pianistiek, Beethoven trok zich daar veel minder van aan.

In 1951 greep Nolthenius een veel besproken detail uit Beethovens leven aan voor een betoog over het belang en de betrekkelijkheid van de biografie. ‘Toen Beethoven gestorven was vond men in zijn secretaire, tezamen met het “Heiligenstädter Testament”, zijn drielidige, met potlood geschreven brief “an die unsterbliche Geliebte”. Een buitenkansje voor romanciers – de marktwaarde van Beethoven als eenzame ongelukkige held is er aanzienlijk door gezegen – maar een vrij incidentele vondst voor de muziekhistorici, die weten dat Beethovens oeuvre door een machtiger Eros gedragen wordt, en dat zijn leven te sterk met de Muze verbonden was, dan dat aardse vrouwen er veel méér in konden zijn dan voorbije verschijningen. Bovendien lag het goeddeels aan zijn eigen persoonlijkheid dat hij haar “die mir erlaubt mein ist” nooit gevonden heeft. Men kan waarlijk niet zeggen, dat hij geen begrip en sympathie ontmoet heeft bij de beste vrouwen der vroege Biedermeijerjaren. Dat geen het aandurfde, zich permanent op deze vulkaan neer te laten, kan niet louter aan blindheid of egoïsme geweten worden. Beethoven was een vrijgezel bij voorbeschikking, en dat maakt het geromantiseer van zijn amoureuze smarten irritant en vernederend. Zakelijk beschouwd zijn de brieven aan de “Unsterbliche” en de identiteit van deze schone, alleen van belang, wanneer zij in verband gebracht kunnen worden met Beethovens muziek.’<sup>438</sup> Of het ermee te maken had of niet, na dit artikel figureerde in Nederland de onsterfelijke geliefde vrijwel uitsluitend nog in populaire geschriften. Zowel in de muzikwetenschap als vanaf de jaren vijftig ook in de literatuurwetenschap (zie bijvoorbeeld de tijdschriften *Sonorum speculum* over hedendaagse Nederlandse muziek en *Merlyn* over letterkunde) ging bij kunstbeschouwing de aandacht primair uit naar het werk dat geacht werd gemaakt te zijn en gewaardeerd te kunnen worden los van contextuele factoren als biografie en bio-

graaf. Wetenschap was er niet voor persoonlijke ontboezemingen, van de biografie noch van de biografie. Wat Beethoven betekende voor Nolthenius, liet ze niet los in een wetenschappelijke tekst, maar een andersoortige, namelijk een interview. 'Je hebt "pilots" in je leven nodig. Je dankt ze ook weer af. Voor mij is dat Franciscus en Beethoven.'<sup>439</sup>

Paap is in zijn boekje over 'het gehele leven en werk'<sup>440</sup> niet alleen geen aanhanger van het idee van de rebel, hij is ook, vergeleken met eerdere auteurs, veel uitvoeriger en positiever over Beethovens vroege werken waarin hij, net als Hendrik Andriessen, een gedeeltelijke lichtheid hoort die een dieper gemoed beslist niet uitsluit. In zijn boek over de symfonieën ziet Paap in de Vijfde Beethoven meer in strijd met zichzelf dan met anderen;<sup>441</sup> in de Zevende symfonie is Ludwig géén ideeëncomponist.<sup>442</sup> De finale van de Zevende noemt Paap een stuk 'in een dolle roes geschreven' en van 'een waarlijk originele bezetenheid'. Dat hij zo kort na de oorlog Wagners beoemde typering niet vermeldt, is vermoedelijk een tijdsdocument. De derde grote tekst van Paap over Beethoven (zijn lemma over de componist voor het muzieklexicon *Muzikale ommegang*)<sup>443</sup> is een compilatie van de andere twee.

Een prachtige typering van Beethoven als rebel staat op naam van componist en dirigent Peter van Anrooy. In de eerste jaren na de oorlog gaf hij voor de AVRO-radio een serie lezingen over klassieke muziek onder de titel *Inleiding tot muziekbegrip*. Het verschil tussen Mozart en Beethoven omschreef hij aldus: toen Beethoven op weg was naar de hemel, kwam hij Mozart tegen. Die kwam er net vandaan.

Kan men bij Paap en Nolthenius de gedeeltelijke afwezigheid van rebellie en het vooroorlogse optimisme nog verklaren vanuit hun katholieke geaardheid, de afwezigheid is opmerkelijker bij Norbert Loeser (1906-1958). Deze joodse auteur en componist, geboren en getogen in Duitsland en in de jaren dertig gevlucht naar Nederland

waar hij onder meer muziekcriticus van *Algemeen Handelsblad* was, schreef naast een biografie over Beethoven<sup>444</sup> en een geschiedenis van de westerse muziek<sup>445</sup> ook talloze essays over schrijvers en denkers waarin hij de oorzaak voor de morele onzekerheid van de mens anno 1950 niet legde bij de Tweede Wereldoorlog en zelfs niet bij de Eerste maar bij de romantiek. Beethoven, aldus Loeser, was zich volledig bewust van het overgangskarakter van de tijd waarin hij leefde – van een periode vol vaste oude zekerheden, ook op muzikaal-stilistisch gebied, naar een nieuwe waarin het experiment zeer hoog kwam te staan en een nieuwe vaste taal nog niet beschikbaar was. Beethoven droeg met zijn muziek en nog meer met zijn ontwikkeling als componist actief bij aan deze overgang. De weerstanden die zijn muziek opwekte, ook lang na zijn dood, waren niet alleen ingegeven door muzikaal conservatisme maar ook door de maatschappelijke implicaties van zijn kunst. Naar aanleiding van de eerste scenische uitvoering van Schönbergs opera *Moses und Aron* in Zürich in 1957 schreef Loeser dat Schönberg aan het einde stond van de ‘prometheïsche traditie’ die met Beethoven was begonnen.<sup>446</sup>

Loesers ideeën vonden weerklink, zeker bij die personen die oud genoeg waren om de tijd te hebben meegemaakt waarin de burgerlijke maatschappelijke en muzikale zekerheden van de negentiende eeuw zonder enig voorbehoud werden gekoesterd en voorgehouden als voorbeelden voor de gehele mensheid. Onder meer bij Wouter Paap. ‘Met de Vijfde [symfonie] treedt de Europeesche muziek in een geheel nieuwe fase.’<sup>447</sup> De morele crisis waarvan het begin volgens velen lag bij het begin van de Eerste Wereldoorlog, was daarna niet opgehouden, maar door de Tweede Wereldoorlog eerder verdiept. Rudolf Mengelberg, geboren in 1892, huldigde deze opvatting<sup>448</sup> en had een medestander in zijn generatiegenoot Willem Andriessen, voor wie Beethoven de muzikale expressie was van een cultuur die na 1914 niet meer bestond als voorheen en niet meer vanzelfsprekend was. ‘In 1908 had ik [Willem Andriessen]



mijn studietijd afgesloten, en daarmee begon de periode van verwerking, van groter bewustwording, van langzame groei naar een zelfstandig oordeel. Belangrijker is echter, dat in die periode zich in de wereld de ramp van de eerste wereldoorlog voltrok, waarbij Nederland nu wel niet als oorlogvoerend land betrokken was, maar waarbij het wel degelijk meegesleurd werd in de ontredde, de geestelijke inflatie, de morele kater, de innerlijke onzekerheden van de jeugd, de waardevermindering, vernietiging en herwaardering van cultuurbezit, tal van nouveaux riches, die met hun conjunctuur-goud eigenlijk geen weg wisten. Hetgeen waarover wij nú [1958] nog klagen, de verwarring waarin wij leven, de wereldvijandschap, de verwijten die de jeugd ons maakt, de nooit meer opgehouden onzekerheid, het leven in angst, voor mij is dat begonnen in de eerste week van augustus 1914. Van de krampen, waaraan de wereld toen is begonnen te lijden, is ze nooit genezen.<sup>449</sup> Dit weerhield Willem Andriessen er overigens niet van de nieuwste ontwikkelingen met grote interesse te volgen,<sup>450</sup> maar zijn eigen muziek (en die van Rudolf Mengelberg) en zijn repertoire als pianist hadden minstens vijftig jaar eerder ontstaan kunnen zijn. (Beethoven was ook na de oorlog een vast deel van zijn repertoire. In 1952 gaf hij een Beethovencyclus bestaande uit drie recitals).

Een gelijkgestemde in dit opzicht was ook de dichter en neerlandicus Garnt Stuiveling die de oplossing van deze cultuurcrisis echter niet zocht in omarming van het christelijke geloof, maar van het humanisme. Kort na de oorlog gaf hij namens het Humanistisch Verbond in het land diverse lezingen over deze kwestie onder de titel 'De taak die ons wacht'.<sup>451</sup> Als 'muzikale omlijsting' diende daarbij Beethovens Vijfde symfonie, al legt de gepubliceerde tekst van zijn lezing over dit onderwerp - met als opschrift 'De eigen taak van het Humanisme'<sup>452</sup> - geen verband tussen de muziek en het gesproken woord.<sup>453</sup>

Met Paaps verbinding van Beethovens persoon en muziek met zijn tijd zijn we één stap verwijderd van het boek *Muziek in kort bestek*

uit 1949 van G. van Ravenzwaaij en A. Asselbergs (de laatste zou in 1963 Hendrik Andriessen opvolgen als hoogleraar muzikwetenschap te Nijmegen). Veelzeggend is de eerste persoon die wordt bedankt in het 'Woord Vooraf': prof. dr. P.J. Bouman, hoogleraar sociologie aan de Universiteit van Groningen. Beethovens rebellie staat, aldus de twee auteurs, in nauw verband met maatschappelijke ontwikkelingen die de componist terdege signaleerde. Tegelijk is Beethovens rebellie een louter muzikale waarin hij inging tegen muzikale conventies maar daar zelf geen maatschappelijke consequenties aan verbond.<sup>454</sup>

Daarmee staan deze publicaties van en voor kenners dicht bij de publicaties voor liefhebbers en leken. Alle Nederlandse boeken van dit type zijn weliswaar van oorsprong buitenlandse boeken, maar het is veelzeggend dat Nederlandse uitgevers kennelijk brood zagen in een Nederlandse vertaling. Gemeenschappelijk in al deze publicaties is de nadruk op de persoon als getourmenteerd wezen. Zijn strijd voerde hij meer met zichzelf dan met de wereld. En als de buitenwacht in zijn zielenroerselen al een plek had, dan vooral in het conflict tussen de proletariër van huis uit die zich een genie wist en de vele vrouwelijke aristocratische schoonheden op wie hij verliefd werd en die hun status uiteindelijk belangrijker vonden dan de liefde. Tot de conflictstof behoorden aldus deze boeken persoonlijke kwesties zoals zijn moeilijke jeugd, zijn doofheid en de strijd om de voogdij van zijn neef. Dat hij de titelpagina van de 'Eroica' verscheurde, werd veelvuldig vermeld, maar zijn strijd voor een betere wereld, veel bejubeld tijdens het interbellum, bleef ongenoemd, al had Beethoven het wel goed met de wereld voor. Publicaties als die van Ottakar Janetschek (in Nederlandse vertaling *Beethovens levensroman* en *Beethoven, de titaan*) en van Ludwig Berger (*Beethovens Naastenliefde*) aarzelen niet de middelen van de *vie romancée* aan te wenden, zoals monologen vol innerlijke bespiegelingen van de hoofdpersonen en dialogen vol fictie.

In deze categorie valt ook een grammofoonplaat, verschenen in 1963, waarin *De levensgeschiedenis van Ludwig van Beethoven* wordt

verteld door actrice Ellen Vogel en violist Herman Krebbers. De anonieme schrijver van de levensgeschiedenis maakt er een verhaal van, concentreert zich op enkele van de bekendste werken waarvan soms fragmenten te horen zijn<sup>455</sup> en houdt van anekdotes die het worstelende genie goed laten uitkomen.<sup>456</sup>



LP: *De levensgeschiedenis van Beethovens* verteld door Ellen Vogel en Herman Krebbers (HE 26, 1963).

In opzet zeer verwant aan deze grammofoonplaat is het andere boek van Nolthenius helemaal gewijd aan Beethoven, getiteld *Eroica*. Het is, in tegenstelling tot *Beethoven vanuit zijn muziek*, nauwelijks een bespreking van Beethovens werk, wel een beschrijving van

de persoon die Nolthenius portretteert als een getourmenteerde figuur die lijdt voor zijn zaak en daarmee een voorbeeld is voor andere mensen. Het verscheen in een serie componistenbiografieën voor de jeugd ‘Sonatine-reeks, Levens van beroemde componisten verteld aan jonge mensen, onder redactie van Wouter Paap’ waarin de kunstenaar als exemplarisch wezen centraal staat. Het boek is geschreven ‘Voor Michieltje [Nolthenius’ zoon] als hij groot is’. Verwant aan Nolthenius’ *Eroica* is haar boek *Zwerfiochten door het rijk der muziek*. Na een ‘Voorwoord tot de “grote” lezers’ opent de hoofdtekst met een inleiding voor ‘kleine lezers’ onder wie het personage Michiel. Met hem gaat de vertelster op reis langs enkele beginselen van muziektheorie en –geschiedenis en maakt ze een reis door de tijd. Beethoven wordt geportretteerd als een ongemakkelijke man die stormachtige muziek schrijft.

De combinatie van dit boek vol biografische informatie geschreven voor de jeugd en het eerdere citaat over het betrekkelijke belang van biografische informatie voor volwassen kunstliefhebbers n.a.v. Beethovens brief aan de onbekende geliefde maakt Nolthenius in zeker één opzicht tot een schrijfster van haar tijd: na een aanloop als kind wordt de mens geacht volwassen te zijn en daarmee zich te kunnen vermannen, zeker als het gaat om de sublimatie van gedachten en emoties tot kunst die in principe als kunst, dus autonoom, moet worden gezien.

Na deze publicaties, alle van vóór 1960, hielden de Nederlandse musicologen zich verderop in deze periode niet meer met Beethoven bezig. De specialismen van de bekendste beoefenaars en andere muziekpublicisten van deze periode lagen elders (Nolthenius schreef over het gregoriaans en de middeleeuwen in Italië, onder meer Franciscus van Assisi, Reeser over Diepenbrock, Flothuis over Mozart en Noske over het Franse lied). Beethoven was het domein van critici en schrijvers die zich niet wilden laten hinderen door musicologische mores. Wetenschappers volgden deze publicaties dan ook met gemengde gevoelens: enerzijds constateerden en ver-

oordeelden zij de afwezigheid van wetenschappelijkheid, anderzijds waardeerden zij soms de vrijheid die dit bood en de wijze waarop auteurs hun visie presenteerden. De literair meest bedreven van hen was Simon Vestdijk die tussen 1956 en 1965 negen boeken over muziek schreef en die eerder al in romans en essays zich had laten kennen als een groot muzikkliefhebber. Hij schreef over Beethoven geen boek, wel een reeks van artikelen: een handvol korte stukken over afzonderlijke werken, vaak naar aanleiding van een recente grammofoonplaat, en een lange tekst in *Keurtroepen van Euterpe* (1956), een bundel met acht essays over acht componisten.

Vestdijks geschriften over Beethoven hebben vele aspecten. Een nadeel in zekere zin (al doet men Vestdijks muziekessays met die term zeer tekort) is dat Vestdijk muziek uitvoeriger en gedrever beschreef als hij iemands werk kon passen in zijn literaire thematiek waarin thema's centraal stonden als identificatie en isolement, het verlangen naar eenwording met een ideaal en de vaak voorkomende onmogelijkheid daarvan, beide in vele gedaanten, onder meer via muziek. Beethoven was, hoezeer Vestdijk diens muziek ook waardeerde, niet een van zijn lijfcomponisten (Mahler en Debussy waren dat veel meer), maar wel een componist over wie hij serieuze zaken te melden had. Beethoven was voor Vestdijk een componist vanuit een Idee dat botste met de werkelijkheid. (Bij Vestdijks lijfcomponisten was er voor hem geen sprake van die tegenstelling maar juist sprake van een opgaan in een ideaal.) Beethoven was, om in tegenstellingen te blijven denken, 'de ridder van de onbehouwen figuur' (de titel van het Beethoven-essay uit *Keurtroepen van Euterpe*). Dat hij zich ook waagde aan het strijkkwartet was mede omdat de behoefte aan verfijning die inherent is aan dit genre voor hem even typerend was als de directheid en de grofheid. Vestdijk dacht graag in de afstand tussen ideaal en werkelijkheid en was in staat dat gegeven te sublimeren tot een visie op het oeuvre. Hij bewonderde de Hammerklaviersonate, meer omdat die uitgroeide tot een mythe dan omdat de noten hem veel zeiden en zag de *Missa sollemnis*, net als de katholieken, meer als een mis dan als muziek voor de kerk.

Beethovens onevenwichtigheid<sup>457</sup> is een essentieel onderdeel van dit Idee.

Vestdijks geschriften over muziek kregen van pro domo-auteurs het verwijt dat hij te veel dacht vanuit zijn literaire thema's en te weinig schreef over Beethoven vanuit de eisen van het vak. Men kan Vestdijk inderdaad verwijten dat hij in zijn analyses soms niet verder ging dan enkele algemene observaties. Eduard Reeser typeerde om deze reden Vestdijks beschouwingen in de jaren zestig als 'onzin': te veel esthetische speculatie vanuit een literaire behoefte en te weinig analytische onderbouwing.<sup>458</sup>

Vestdijk meed soms inderdaad een diepgaande analyse omdat hij vond dat die de luisteraar zou weghouden van waar het volgens hem bij muziek in essentie om ging: de ontroering. Die overtuiging verhinderde hem niet soms zeer gedetailleerd op een partituur of uitvoering in te gaan, bijvoorbeeld zijn vergelijking van drie uitvoeringen van de Vijfde (van Walter, Klemperer en Von Karajan).

'Interessant zijn de verschillen bij de inzet van het 1<sup>e</sup> deel. Klemperer neemt die met niet al te lange fermaten, en vrij langzaam (88). Maar dit is sluwe berekening, want het smachtend lyrische 2<sup>e</sup> thema voldoet in dit tempo uitstekend. Walter begint op 100, en is dientengevolge, tenminste in zijn opvatting, aangewezen op een ritardando, ergens. Hij neemt dit in de vier overgangsmaten (het motief in de hoorns met de twee kwintensprongen naar omlaag), zodat op de vertraging nu alle aandacht wordt gevestigd. Maar niet alleen daarom lijkt deze oplossing mij minder gunstig dan het 2e thema zèlf pas langzamer te nemen. Dit overgangsmotief speelt in de doorwerking een min of meer zelfstandige rol, zodat het niet zo stijlvol is de eerste maal dat het optreedt, zijn tijdsverloop aan te tasten. Maar deze manoeuvre is kenmerkend voor de romantische, of althans niet-klassieke vertolker die Bruno Walter heet.'<sup>459</sup>

Had deze constatering ook van een professional kunnen zijn, bij de volgende passage over de Hammerklaversonate waren de pro

domo-reacties begrijpelijker, zeker als Vestdijk de mythe rond het werk cruciaal vindt voor een goed begrip (een mythe is in zekere zin ook een vestdijkiaans Idee). ‘Daarentegen lijkt [de pianist Eduardo Del Pueyo] mij een ideaal vertolker van het Scherzo en de fuga-finale, die hij beide zeer licht en elastisch neemt, met een minimum aan “Germaans” geweld, waartoe de diverse onoverbrugbaarheden in de fuga zo gemakkelijk verleiden.’<sup>460</sup>

Niet alleen Vestdijk, ook professionals beperkten zich in hun beschrijvingen van stukken tot het karakter of een globale analyse. Leg naast elkaar Vestdijks beschrijving van de Hammerklaviersonate en die van Willem Andriessen uit 1962.<sup>461</sup> Ook Willem Andriessen, die deze sonate op concerten had gespeeld, schuwde in zijn geschriften de analytische onderbouwing, wellicht om zijn ‘on-geschoolde lezers’ niet af te stoten.

De analyses van de genoemde musicologen beperkten zich vaak tot het opsporen en ontleden van compositorische uitgangspunten. Pas in de jaren zestig zou in de muziekwetenschap een zeer minutieuze analyse van de vele aspecten van partituren (niet alleen motieven en vormen) in zwang raken, vooral in de Verenigde Staten en vooral inzake hedendaagse muziek.

Een tantaliserende opmerking over de relatie tussen Beethoven en literatuur geeft de dichteres Vasalis in een brief uit 1968. ‘Een aantal gedichten in die bundel [*Vergezichten en gezichten*] die ik voor mezelf de “oude mannen verzen” noem, [hebben] direct te maken (...) met de laatste kwartetten van Beethoven en het laatste zelfportret van Rembrandt.’ Helaas voegt Vasalis’ biografie hieraan de zin toe: ‘De relatie van Vasalis’ poëzie tot de muziek is eveneens een onderzoek waard.’<sup>462</sup>

Naast de doorwerking van de ervaring van de oorlog was er na 1945 echter ook een sterke behoefte aan herstel van oude patronen en zekerheden, niet alleen in het muzikale leven. De overlevenden van de oorlog waren weliswaar vele pijnlijke ervaringen rijker, maar de muziek was niet veranderd. De gedachte dat muziek die pijn kon

verzachten, draaglijker maken dan wel sublimeren, was voor velen niet aangetast. De grootheid van Beethoven bleef onbetwist. De vergoddelijking mocht dan enigszins voorbij zijn, Beethoven had nog steeds een status die hij hooguit hoefde te delen met Bach, Mozart en enkele latere componisten – van zijn tijdgenoten gold alleen Schubert als gelijke. Net als rond 1914 was Beethoven voor zijn bewonderaars geen nationale, maar een internationale componist – de enige die hem gedeeltelijk in positieve zin in het ‘Duitse kamp’ probeerde te plaatsen was Rudolf Mengelberg die de man uit Bonn ‘Groot-Duits’ noemde en verbond met de Midden-Europese cultuur terwijl Wagner voor Mengelberg veel meer een nationalist was.<sup>463</sup>

Een ander teken van continuïteit is te vinden in recensies van concerten. Met de verzuiling bleven voor een deel ook de ideeën bestaan die al voor de oorlog binnen de zuilen omtrent Beethoven leefden. Het meest ‘rebels’ na 1945 was nog *De Waarheid*, de krant van de CPN. Concerten en platen met Beethovens muziek waren stevast aanleiding om de linkse visie op Beethoven nadrukkelijk uit te dragen.<sup>464</sup> In 1946 had *De Waarheid* dan ook zware kritiek op Furtwängler omdat die meende dat kunst apolitiek zou zijn en juist daardoor mensen in nazi-Duitsland hoop had geboden.<sup>465</sup> Dat Beethoven een hoogtepunt had bereikt in zijn *Missa solemnis* vanwege de religieuze tekst verwierp de krant uiteraard ten stelligste. Beethovens andere mis was voor het meer revisionistische *Stem des Volks* net als voor de oorlog een repertoirestuk. In publicaties uit joodse hoek kwam Beethoven na 1945 veel minder vaak ter sprake dan voor de oorlog. En als het gebeurde, dan ging het na de stichting van de staat Israël in 1948 vooral om zijn grote plaats in het muziekleven in Israël dat tot 1970 sterk op het westen gericht was.

De katholieke impuls om Beethovens sociale rebellie te verzwijgen vindt men uiteraard ook terug in liberale organen. Voor hen was het zwijgen over zijn maatschappelijke oriëntatie een andere manier om te zeggen dat Beethoven primair of uitsluitend een artist was die zij ook als zodanig wilden beoordelen. Dat deze bla-



den, waarvan de meeste waren gevestigd in het westen des lands en daar hun meeste abonnees hadden, evenmin vaak ingingen op zijn muziek, kan als oorzaak hebben dat, net als in het interbellum, de meeste lezers inmiddels geacht werden Beethovens leven en werk in grote lijnen te kennen. Dat gold echter vermoedelijk niet voor het hele land. In 1954, toen het toenmalige Overijssels Philharmonisch Orkest op het punt stond subsidie te krijgen van de rijksoverheid op voorwaarde dat het volledig professioneel zou worden, schreven diverse regionale kranten dat nu ook de luisteraars buiten het westen de kans zouden krijgen regelmatig goede uitvoeringen te horen van de bekende klassieke en romantische symfonieën. (Deze constatering geldt in wezen voor alle regio's van het land waar na 1945 orkesten werden opgericht dan wel volledig professioneel werden, zoals Brabant, Limburg, Noord-Holland, Gelderland, Overijssel, Friesland en Groningen.) De vele publicaties over Beethoven in boekvorm, niet in artikelen, kunnen ook duiden op een behoefte het publiek (opnieuw goed) te informeren, ook in het westen des lands. Verheffing en cultuurspreiding waren tussen 1945 en 1980 pijlers van het cultuurbeleid dat van links tot rechts werd onderschreven. Muziek was een essentieel onderdeel hiervan en verheffing via muziek betekende vooral de jeugd vertrouwd maken met klassieke muziek waarvan Beethoven een van de grootste exponenten was. Series met componistenbiografieën uit de jaren vijftig als die van de uitgeverijen Gottmer en Nederland's Boekhuis bestonden niet tijdens het interbellum. (Niet-klassieke muziek stond in veel lager aanzien, bij alle gezindten.) Het beschavingsoffensief betekende niet de terugkeer naar de vooroorlogse vergoddelijking, wel de poging een breed publiek te overtuigen van de vormende waarde van ethiek en esthetiek voor individu en samenleving.<sup>466</sup>

Wat met Beethovens status bleef, waren de meeste oordelen over de afzonderlijke werken. Net als voor de oorlog stegen de vroege en late werken in aanzien, al lag voor velen de kern van zijn oeuvre nog steeds in zijn heroïsche werken uit zijn middenperiode, met name de Derde symfonie en het Vijfde pianoconcert. *De Tijd*<sup>467</sup>

vond het Vierde pianoconcert vanwege de lyriek minder beethove-  
niaans dan het Vijfde. Het oude negatieve oordeel over het Tripel-  
concert<sup>468</sup> en de Koorfantasie was opnieuw te horen, uitvoeringen  
van de Hammerklaviersonate en de Diabellivariaties golden nog  
steeds als uitzonderlijk en van zijn kamermuziek waren de viool- en  
cellosonates plus strijkkwartetten veel vaker te horen dan de ove-  
rige werken. *Christus am Ölberg* raakte op de achtergrond ('Christ  
am Ölberg terecht vergeten'),<sup>469</sup> maar de *Missa solennis* en vooral de  
Negende symfonie waren publiekstrekkers, evenals op koorconcer-  
ten het *Die Himmel rühmen die Ehre Gottes*, nu ook bij protestanten.  
Nog slechts bij uitzondering heetten de jeugdwerken minder per-  
soonlijk dan de later (een criticus noemde het vroege Pianokwintet  
opus 16 'niettemin' een zeer goed werk.) Termen als 'het lyrische,  
ook wel genoemd "vrouwelijke" [en] 'het krachtige, ook wel ge-  
noemd "mannelijke"' werden daarbij wederom niet geschuwd.<sup>470</sup>

### **De uitvoeringspraktijk**

Het grotendeels ontbreken van het idee van Beethoven als rebel is  
niet de enige verandering in deze periode. De extreme reacties pro  
en contra in 1937 en 1938 bij de optredens van Toscanini kunnen  
de indruk hebben gewekt dat Toscanini's benadering voor Neder-  
land geheel nieuw zou zijn. Zoals al eerder gezegd, was dat niet  
helemaal het geval, getuige die aanpak reeds voor de oorlog bij diri-  
genten als Willem van Otterloo, Eduard Flipse en Eduard van Bein-  
num. Echter, waar velen voor 1940 hier nog duidelijk aan moesten  
wennen, werd zij na de oorlog al snel *comme il faut*. Uiteraard ging  
niet meteen iedereen overstag, maar het aantal tegengeluiden nam  
snel af, al verdwenen ze niet helemaal.

Wat daarbij meespeelde, was dat de representanten van deze  
nieuwe aanpak, vooral Eduard van Beinum, golden als superieure  
dirigenten, zodat iedereen kon horen dat ook in deze voor sommi-  
gen nog controversiële speelwijze schitterende resultaten mogelijk  
waren. Met name in verslagen over concerten van het Concertge-  
bouworkest krijgt deze objectieve benadering veel lof toebedeeld,

onder meer van Bertus van Lier en Paul Sanders die beiden kort na 1945 schreven voor *Het Parool*. De Franse dirigent Jean Martinon dirigeerde Beethoven en Haydn, vond men, meer op Franse dan op Duitse wijze. Daarmee wezen deze critici op een link tussen iemands favoriete repertoire en diens wijze van interpreteren. De Nederlandse pleitbezorgers van de ‘anti-romantische objectieve aanpak’ toonden veel meer belangstelling voor Franse muziek dan veel van hun oudere collega’s, iets dat zeker gold voor Van Beinum, Bruins en Henkemans.

De reacties op hun spel zijn in wezen een nieuwe uiting van de negentiende-eeuwse tegenstelling tussen Duitse en Franse muziek met de bijbehorende sentimenten, met als grootste verschil dat Franse muziek nu over het algemeen veel positiever werd beoordeeld, uiteraard ook als reactie op twee wereldoorlogen. Vermengingen van Frans en Duits in compositie en uitvoeringen deden het op de podia veel slechter dan onverdunde en veel clichématiger voorbeelden. Over Debussy en Ravel, zeker in de handen van Franse musici, was net zo weinig discussie als over Beethoven en Brahms in de handen van hun landgenoten. Zo frequent als de kritiek was op Duitse muziek uitgevoerd met de Franse slag, bijvoorbeeld Beethoven en Brahms door Monteux en Casadesus, zo zeldzaam waren uitvoeringen van Franse muziek met de Duitse slag, bijvoorbeeld van Berlioz en Chausson. Wat de één zag als extra effect om de expressie te versterken zag de ander als overbodig pathos; uitvoeringen zonder dit pathos waren voor de één een ‘reiniging’,<sup>471</sup> voor de ander koel en afstandelijk. Gelukkig kon voor de meeste critici het niveau van de musicus het cultuurverschil meestal overstijgen.

Wie na de oorlog ‘op vooroorlogse wijze’ met muziek omging, kreeg het verwijt (of op zijn minst de constatering) ouderwets bezig te zijn, al kon dat ook bedoeld zijn als compliment. De Schot Frederic Lamond werd bij zijn terugkeer in Nederland (in oktober 1945 soleerde hij bij het Residentie Orkest in Beethovens Vijfde pianoconcert) hartstochtelijk toegejuicht, uiteraard ook omdat hij afkomstig was uit een land van bevrijders. Bij Furtwänglers enige

naoorlogse optreden in Nederland met een Nederlands orkest (hij dirigeerde in juli 1950 het Concertgebouworkest in Beethovens ouverture Leonore 3, Eerste symfonie en Brahms' Eerste symfonie)<sup>472</sup> sprak Lex van Delden van 'dit in zekere zin ouderwetse dirigeren'. (...) Niettemin, 'Het Duitse muziekleven van vóór de oorlog herleefde hier nog eenmaal in al zijn glorie. Juichende ovaties werden aan Furtwängler en het Concertgebouworkest ten slotte gebracht door het publiek, dat een hier nog niet vergeten stijl van musiceren had herkend, waaraan vooral velen van een oudere generatie nu eenmaal van jongsaf zijn gehecht.'<sup>473</sup> Zijn landgenoot de pianist Wilhelm Kempff (1895-1991) 'bewees' in 1955 met een recital in Den Haag 'dat de romantische pianostijl nog niet is uitgestorven'.<sup>474</sup> Toen hij vijf jaar later optrad met het Residentie Orkest was *De Telegraaf* zeer stellig. 'Een spel van deze zeer grote pianist is zeldzaam geworden in onze tijd van zakelijkheid, waarin het hart wordt gewantrouwd en de kunstenaar als beschroomd voor zijn gaven voor het publiek treedt.'<sup>475</sup> Twee jaar later kreeg de Fransman Robert Casadesus een Edison voor zijn opname van het Vijfde pianoconcert met het Concertgebouworkest onder leiding van Hans Rosbaud. Leo Riemens schreef daarover: 'De uitvoering van Casadesus is er een die controversieel is. Mijn eerste indruk was dat ik het te parelend vond, te weinig de Beethoven die sinds tientallen jaren gerepresenteerd werd door een d'Albert en Lamond, daarna door zoveel andere titanen.'<sup>476</sup> Bij de dood van de dirigent van die opname schreef het *Algemeen Handelsblad* (2 januari 1963): 'Wie Rosbaud gehoord heeft (...) weet hoe bezield zijn zogenaamd objectieve uitvoeringen konden zijn.'

Dat deze musici buitenlanders waren, roept de vraag op of Nederlandse musici met dezelfde oude speelwijze dezelfde kritiek kregen. Het antwoord is vermoedelijk dat de meeste Nederlandse musici al snel 'op de nieuwe wijze' musicerden, ook zij die al vóór de oorlog actief waren, in ieder geval in werken van Beethoven. Een gedeeltelijke uitzondering op deze regel is de dirigent Paul van Kempen (1893-1955) die zijn carrière begon als violist in het

Concertgebouworkest en vanaf 1920 als dirigent vooral actief was in Duitsland. Kort voor het einde van de oorlog keerde hij terug naar Nederland waar hij onder meer het Rotterdams Philharmonisch Orkest, het Radio Filharmonisch Orkest en het Concertgebouworkest dirigeerde. Zijn opnamen met werken van Beethoven, onder meer alle pianoconcerten met Wilhelm Kempff en enkele symfonieën waaronder de 'Eroica' verraden dat hij soms een groot bewonderaar van Mengelberg was, zeker in de opnamen van de concerten en soms in het langzame deel uit de 'Eroica'. In de Zevende, Achtste en de overige delen van de Derde kan men hem eerder 'nieuwerwets' noemen, wellicht omdat het stuwende ritme in al deze werken dermate bepalend is voor de architectuur van de compositie dat een andere oriëntatie alleen in de handen van een dirigent van het niveau Mengelberg (en dat was Van Kempen niet) tot overtuigende resultaten zou hebben kunnen leiden.

Willem Andriessen begon net als Van Kempen zijn carrière vóór 1914 en werkte voor 1945 onder meer samen met Mengelberg, maar in zijn vrijwel enige opname met Beethovens muziek (het Vierde pianoconcert met het Concertgebouworkest onder Eduard van Beinum, gemaakt op een concert op 13 maart 1958)<sup>477</sup> gaat hij mee met de aanpak van de dirigent: vol vloeiende lijnen en ritmisch zeer energiek met veelal kleine dynamische contrasten.

Cor de Groot (1914-1993) maakte in 1937 een opname van de 'Appassionata'. Deze opname, die pas na zijn dood verscheen,<sup>478</sup> laat horen dat hij reeds voor 1940 lange lijnen en grote ritmische energie belangrijker vond dan vele grote wendingen in tempo en dynamiek. Op deze wijze speelde hij na de oorlog ook alle pianoconcerten die hij alle opnam met Willem van Otterloo, het Vijfde met het Residentie Orkest en de eerste vier met de Wiener Symphoniker. Zijn antisentimentaliteit vatten sommigen op als antiromantisch.<sup>479</sup>

Ook mee met de nieuwe tijd ging Gerard Hengeveld (1910-2001). Getuige de opnamen van de vier sonates<sup>480</sup> die ik van hem hoorde, volgde hij dezelfde strategie als Cor de Groot, maar minder geprononceerd en met veel minder neiging tot heroïek.



*LP: Hans Henkemans speelt Beethoven (Philips A00478L, 1956).*

Nog duidelijker is ‘de naoorlogse koers’ bij die musici die hun carrière begonnen na de oorlog. Hans Henkemans (1913-1995), die debuteerde eind 1945, was vooral bekend als Mozart- en Debussy-vertolker, maar speelde ook een handvol stukken van Beethoven, onder meer het Eerste en Derde pianoconcert plus diverse sonates waarvan hij er drie opnam.<sup>481</sup> Waar Henkemans de pianist zich in Mozart en vooral Debussy laat leiden door zijn liefde voor kleine grillige ritmische wendingen (een liefde die waarschijnlijk is te herleiden tot zijn oriëntatie als componist), kiest hij in de sonates van Beethoven veel meer voor een keurige, ritmisch doorgaande beweging. Tegelijk laat hij zich, vooral in de Sonate opus 111, niet intimideren door clichés als zou het stuk als laat werk grotere diepgang

oproepen wat sommigen aanvoeren als excuus om ritmisch diffuus te spelen. Henkemans behandelt de laatste sonate als een vroeg werk, alsof Beethoven ook in dit late werk dichterbij Mozart dan bij de romantiek staat. Romantische muziek speelde Henkemans zelden en alleen in het begin van zijn loopbaan.

Theo Bruins (1929-1993) speelde bij zijn debuut in 1948 drie pianoconcerten waaronder Beethovens Vierde en stond al snel te boek als een allrounder die het gehele spectrum briljant over het voetlicht kon brengen. Hoe hij begin jaren vijftig Beethoven speelde (behalve dit concert speelde hij in de jaren vijftig ook de overige concerten, vele sonates en de Diabelli-varianties) weten we alleen dankzij beschrijvingen, want Bruins hield niet van studio-opnamen – over zijn enige plaat uit deze periode, uit 1953 met werken van Ravel, verklaarde hij vol trots dat hij alles in één keer had opgenomen, alsof het een recital was. Speelde hij Beethoven destijds op dezelfde wijze, dan speelde hij Beethoven uiterst transparant, ritmisch zeer energiek en uiterst rijk van toucher zonder dat de grote lijn daaronder leed. Net als Van Beinum gold hij als een on-pathetisch en daarmee antiromantisch musicus<sup>482</sup> die niettemin uiterst expressief en intens speelde. Dat zijn eerste recensenten in deze dubbele typering het woord niettemin plaatsten, geeft aan dat ondanks de groeiende acceptatie van Franse muziek en de bijbehorende esthetiek, voor hen en vermoedelijk ook voor vele niet-schrijvende luisteraars, expressie nog steeds verbonden was met demonstratief sentiment en dat nog niet iedereen wilde accepteren dat expressie ook kan zitten in een consequent volgehouden karakter zonder opzichtige momenten.

Theo Bruins lijkt veel op zijn leeftijdgenoot Daniel Wayenberg (1929-2019). Ook hij beheerste al zeer vroeg een breed repertoire dat hij zowel uiterst intens en energiek als zonder opsmuk uitvoerde. Binnen dat repertoire had Beethoven een grote plaats (hij speelde veel sonates en alle concerten). In zijn opname van de sonates opus 53 en 109 uit 1965<sup>483</sup> benadert hij ze als klassiek naar de middelen en romantisch naar de intensiteit. De onklassieke as-

pecten van opus 109 zet hij niet aan, terwijl hij de energie van opus 53 alle ruimte geeft. Zijn vele jaren later gemaakte opname van de Sonate opus 28 'Pastorale' heeft in wezen hetzelfde karakter: geen pretentie van diepzinnigheid, wel zeer geladen in zijn directheid.

Hoe Beethovens kamermuziek in deze periode klonk, is moeilijk te zeggen omdat we vrijwel alleen beschrijvingen hebben, geen opnamen. Violisten als Herman Krebbers en Theo Olof en de cellisten Tibor de Machula en Carel van Leeuwen Boomkamp speelden sonates op recitals en het is doodzonde dat het Nederlands Strijkkwartet, het beste strijkkwartet dat Nederland ooit heeft gehad, wel schitterende platen mocht maken met kwartetten van Haydn, Mozart, Dvořák en de Nederlanders Pijper, Flothuis, Van Hemel en Landré (de laatste vier alleen voor de Nederlandse markt), maar niet met Beethoven van wie het sommige kwartetten wel speelde op concerten. Van de vocalisten was Gré Brouwenstijn internationaal beroemd om haar rol van Fidelio en haar uitvoering van de concertaria *Ab! perfido*.

Sommige dirigenten hadden discografisch gezien meer geluk dan de kamermusici. Willem van Otterloo, Eduard van Beinum en Bernard Haitink profiteerden van de combinatie van groeiende welvaart en het verheffingsideaal waardoor meer 'grote' platenmaatschappijen<sup>484</sup> steeds meer uitbrachten, zeker na 1960.<sup>485</sup> De meeste opnamen in het overzicht van opnamen achterin dit boek dateren van 1970.

Willem van Otterloo maakte in de jaren vijftig enkele opnamen met onder meer symfonieën (de Vierde, Vijfde, Zesde, Achtste en Negende) plus de Romances en enkele ouvertures, die klinken als een illustratie van de vooroorlogse recensies. Dat geldt ook voor de naoorlogse opnamen van Eduard van Beinum met het Concertgebouworkest en het London Philharmonic Orchestra. Van de symfonieën koos hij een van de minst heroïsche en meest haydneske (de Tweede) en van de concerten de meer lyrische (het Vioolconcert met Arthur Grumiaux en het Vierde en Eerste pianoconcert met



Robert Casadesus, twee solisten voor wie een sterke persoonlijkheid moeiteloos samenging met trouw aan de partituur). Ook zijn keuze voor *Die Geschöpfe des Prometheus*, dat hij in 1946 opnam, illustreert zijn voorkeur voor de meer mozartiaanse en haydneske kant van Beethoven.

Die houding was ook die van de jonge Bernard Haitink begin jaren zestig. Een van zijn eerste platen met het Concertgebouworkest is met de Achtste symfonie en de twee romances (met Arthur Grumiaux). Alle pianoconcerten nam hij in de jaren zestig op met Claudio Arrau; in de opnamen van het orkest met Beethoven uit eind jaren zestig met alle symfonieën, diverse ouvertures en de *Missa solemnis* stond het Concertgebouworkest onder leiding van Eugen Jochum. Rond 1950 nam het orkest enkele symfonieën op met Erich Kleiber en Josef Krips en in jaren zestig met Pierre Monteux en George Szell.<sup>486</sup>

In hoeverre de platenmaatschappijen musici niet alleen selecteerden op kwaliteit maar ook op speelstijl, is niet goed te zeggen. De discografisch vereeuwigde musici vormden, zoveel is wel zeker, slechts een klein percentage van de velen die destijds op de podia te horen waren. Sommige andere musici maakten wel opnamen van andere muziek dan Beethoven, bijvoorbeeld Paul Hupperts en André Rieu sr. met Nederlandse muziek, George van Renesse met Schubert, Anthon van der Horst en Gerard Hengeveld met Bach en Feike Asma met laat-romantische Franse orgelmuziek. Deze vertolkers waren goed, maar niet van het niveau van het Nederlands Strijkkwartet en Eduard van Beinum. Niettemin illustreerden zij dat andere benaderingen gelijktijdig bestonden en ook een publiek hadden. Hoezeer na 1945 de romantische benadering van muziek nog supporters had, bleek in 1960 toen Philips radio-opnamen van concerten van Willem Mengelberg uitbracht op lp's die bij verschijning alom lovende recensies kregen. Mengelbergs kwaliteiten als musicus wonnen het van zijn stijl en zeker van zijn oorlogsverleden. 'De jaren zestig' met bijbehorende omgang met de oorlog moesten nog komen.

## Het concertbedrijf

Al deze opnamen met Beethoven zijn voor een deel representatief voor het toenmalige aanbod op de concertpodia. Beethoven is, zeker in Nederland, veruit de meest vastgelegde componist op geluidsdrager en een van de meest uitgevoerde componisten op de orkestpodia. Een rapport over het Nederlandse orkestwezen stelde in 1953 vast dat Beethoven bij de orkesten de meest gespeelde componist was. Dat zou Beethoven nog enige jaren zo blijven. Of Beethoven net zo hoog scoorde op pianorecitals en concerten met kamermuziek en andere bezettingen is niet met zekerheid te zeggen, maar de recensies van concerten doen dit wel vermoeden. Beethoven was in ieder geval een vast onderdeel bij deze gelegenheden.

Beethoven gold als een der grootsten aller tijden, zeker als de grootste van zijn tijd; hooguit had hij onder tijdgenoten concurrentie te duchten van Franz Schubert, waarbij sommigen nog steeds Schubert eerder zagen in relatie tot Beethoven dan als een eigen persoonlijkheid. Nieuw was een uitvoering van Schuberts laatste pianosonate, destijds nog zelden te horen, 'waarin Schubert van Beethoven is los gekomen (...)'<sup>487</sup>, waarmee de recensent aangaf dat Beethoven in veel opzichten nog steeds de norm der dingen was. Bij een uitvoering van een symfonie van Cherubini (1760-1842) door het Rotterdams Philharmonisch Orkest schreef *Het Parool*<sup>488</sup> dat Cherubini de vergelijking met Beethoven niet kon doorstaan. Dat bericht was in wezen geen nieuws. Wel nieuws was het dat een orkest Cherubini speelde. Het muzikleven tussen 1945 en 1960, zeker het orkestbestel, was grotendeels gericht op de gecanoniseerde meesters wier werken bijna seizoen in seizoen uit door alle orkesten werden herhaald tot tevredenheid van bijna iedereen. Onbekende muziek (en dat was zowel de nieuwere als de oudere) was zelden op de orkestpodia te horen. Voor repertoire uit naburige perioden moest men naar andere ruimten zoals kerken en musea.

De toppositie in 1953 en eerdere jaren was mede te danken aan het feit dat de meeste professionele orkesten in de Randstad net als voor de oorlog aan het einde van het concertseizoen een Beet-

hovencyclus organiseerden. Vrijwel geen enkele andere componist kreeg een concert helemaal gewijd aan diens muziek, laat staan een serie. Voor zoveel geconcentreerde aandacht was een goede aanleiding nodig; in 1956 bracht het Concertgebouworkest ter gelegenheid van Mozarts tweehonderdste geboortejaar op één programma Mozarts drie laatste symfonieën.

Ook nu bleef de kritiek op de cycli niet uit,<sup>489</sup> maar ook nu hielden de orkesten vast aan dit beleidsonderdeel, zowel om economische als om artistieke redenen.<sup>490</sup> In muziekgeschiedenissen van de periode na 1945, zeker de Duitse boeken uit de eerste kwart eeuw na de oorlog, is het gebruikelijk om 1945 te zien als *Stunde Null* van de muziekgeschiedenis. Daarmee herhaalden de musicologen de opvatting van de vernieuwende componisten kort na 1945 onder wie Stockhausen en Boulez dat het vooroorlogse componeren had afgedaan, dat de muzikale wereld verkeerde in een staat van tabula rasa en dat het tijd werd voor wezenlijk nieuwe dingen. Die kreet was in Nederland onder componisten vrijwel niet te horen.<sup>491</sup> Als ze al geslaakt werd, dan niet door de meest vooruitstrevende en niet in hun composities. Marius Flothuis (1914-2001), als componist in 1945 zeker geen nieuwlichter, pleitte dat jaar voor meer aandacht op de podia voor recente en niet-Duitse muziek.<sup>492</sup> Die verzuchting vond weinig navolging bij programmeurs en publicisten.

Tot 1950 was er weliswaar kortstondig meer aandacht voor onbekende muziek uit de landen van de bevrijders (met name Frankrijk) en voor muziek van vervolgte componisten, maar al na een paar jaar was de vooroorlogse praktijk, sterk gericht op Duitse muziek, opnieuw de dominante bij alle orkesten en vrijwel alle andere gezelschappen. Dat in Flothuis' hartekreet uit 1945 het anti-Duitse sentiment een rol speelde, spreekt voor zich (hij zat tijdens de oorlog in het verzet, werd opgepakt en verkeerde twee jaar in Duitse gevangenschap), al leefde het ook bij personen die de oorlog minder geschonden waren doorgekomen. (Net als in veel andere sectoren in de samenleving is dit sentiment het sterkst en het meest te horen in de eerste jaren na de oorlog, waarna het in de jaren vijftig

vrijwel ondergronds verkeerde om rond 1960 weer boven water te komen.<sup>493</sup>) Bij de uitvoering in 1946 van Alban Bergs *Vioolconcert* door Jo Juda schreef Bertus van Lier: 'We moeten dan maar blij zijn met dit vleugje vooruitstrevend [beleid]. (...). Des te meer bewondering verdient Jo Juda, die een voor de hand liggend Brahms- of Beethoven-succes opgaf voor zijn plicht als kunstenaar jegens een meester van deze tijd.'<sup>494</sup>

Anti-Duits<sup>495</sup> betekende niet alleen afstand nemen van Duitsland als de voormalige bezetter, maar ook van de romantiek zoals die in Duitse kunst vorm had gekregen. De muziekpublicist en conservatoriumdocent Hennie Schouten verbond de romantiek met 'de intrede van het subjectivisme in de muziek' en 'het uitbeelden van persoonlijke gevoelens in het centrum der schepping'. 'Dit is een van de voornaamste redenen waarom het publiek voor de muziek der geheele 19<sup>de</sup> eeuw zoo'n eenzijdige belangstelling heeft. In de muziek van Beethoven hoort de gemiddelde mensch zijn vreugde en verdriet verklankt; daarom schenkt deze kunst hem een psychische bevrediging, welke de muziek van vroeger eeuwen hem onthoudt.' Ook de '20<sup>ste</sup> eeuwse componisten leggen een grotere reserve ten opzichte van het eigen gevoelsleven aan den dag'. Vervolgens pleitte hij voor een 'Vernieuwing van ons Concertleven' waarin minder de musicus en meer de muziek centraal zou staan.<sup>496</sup> In 1946 omschreef Nolthenius de Duitse romantiek als 'de generatie die wij meenen te overzien en waarmee wij afgerekend hebben.'<sup>497</sup> Mahler was voor *De Waarheid* kort na de bevrijding een goede componist, maar ook een exponent van de romantiek.<sup>498</sup>

De politieke anti-Duitse houding versterkte bij sommigen de artistieke pro-Franse oriëntatie. In 1950 schreef Hennie Schouten het boek *Drie Franse liedcomponisten: Duparc, Fauré, Debussy*. Kort na de oorlog verschenen in Nederland ook andere boeken over Franse componisten, het Concertgebouw organiseerde in 1946 een Fauré-cyclus en in 1952 vond in Amsterdam een Fauré-concours plaats.

Deze geluiden waren per saldo dissident. Van Liers opvatting dat zoveel plichtmatige aandacht voor Beethoven de aandacht af-

leidde van Beethovens ware grootheid, was een vreemde eend.<sup>499</sup> De inzet direct na de oorlog voor Bartók, een componist die in 1940 naar Amerika was uitgeweken, was aldus Leo Hanekroot geheel terecht, want ook Beethoven had in zijn tijd te kampen met negatieve kritiek.<sup>500</sup> Als die strategie werkte bij Beethoven, dan hopelijk ook bij de Hongaar die tussen 1945 en 1950 in Nederland de meest besproken en uitgevoerde hedendaagse componist was, wellicht ook omdat de destijds veelgeprezen Pijper hem in 1925 ‘de Beethoven van onze tijd’ noemde, al bedoelde Pijper dat uiterst negatief (‘[Bartóks] muziek staat scheef in de tijd.’)

Robert Casadesus gold als een zeer groot kunstenaar; als hij een ‘oud en vertrouwd’ werk als het Vierde pianoconcert speelde ‘weet iedereen weer zeer helder, dat de eenzame grootheid van dit genie, Beethoven, nooit verwant zal zijn aan het alledaagse (...)’.<sup>501</sup> In de eerste drie seizoenen na de bevrijding bracht het Concertgebouw een cyclus met alle strijkkwartetten door het Hongaars strijkkwartet dat in Nederland was gevestigd. Een recensie getiteld ‘Beethovencyclus’ met ditmaal niet alle symfonieën maar alle vioolsonates uit 1949 begon met ‘Daar begint het alweer denkt ge’.<sup>502</sup> Echter, bij deze musici (violist Nap de Klijn en pianiste Alice Heksch) ‘zijt ge toch onmiddellijk weer geboeid.’ In 1949 heetten Bach en Beethoven ‘De polen van ons hedendaags muziekleven’.<sup>503</sup> Werk van beide componisten (respectievelijk het *Magnificat* en de ouverture *Egmont*) klonk dat jaar op het jubileumconcert van de NCRV.<sup>504</sup>

Recensenten constateerden in de jaren vijftig dat de zalen bij de cycli zeer vol zaten, iets dat orkestdirecteuren niet meemaakten bij symfonieën van Mahler en muziek vanaf Stravinsky. In 1948 schreef Jan Mul: ‘Het enthousiasme [bij de Beethovencyclus van het Concertgebouworkest] was groot. En terecht. Want ondanks zotternij, spotternij en verklaarbare tegenzin in sommige lagen der bevolking, blijft iedere Beethoven-Symphonie een hoogtepunt [...] in de symphonische literatuur der 19<sup>de</sup> eeuw en schenkt velen genotvolle muzikale belevenissen.’<sup>505</sup> Het Residentie Orkest en Het Gelders Orkest gaven elk seizoen in de jaren vijftig een

gecombineerde Beethoven-Mozart-cyclus. Pas de viering van Mozarts tweehonderdste geboortejaar in 1956 was voor deze orkesten aanleiding deze serie helemaal te wijden aan Mozart. Buiten de Randstad werd Beethoven vaak gespeeld, vooral de symfonieën en de concerten en soms aan het einde van een seizoen; cycli waren daar echter afwezig, behalve in Groningen. Eduard van Beinum handhaafde zijn vooroorlogse selectieve benadering van de symfonieën. Hij dirigeerde ze allemaal, maar vanaf 1949 tot aan zijn dood in 1959 in Amsterdam niet meer als cyclus (dat deden andere dirigenten).<sup>506</sup> Bij alle andere orkesten werden de cycli geleid door de chef-dirigent. Cycli van andere groepen van Beethovens oeuvre kwamen ook voor, zoals van strijkkwartetten en vioolsonates, maar veel minder vaak en niet op regelmatige basis.

Dat Beethoven in 1956 op de orkestpodia niet de meest gespeelde componist was, had uiteraard te maken met de viering van Mozarts tweehonderdste geboortejaar. Dat Beethoven ook daarna de koppositie aan Mozart moest afstaan had andere oorzaken. De sleetsheid die critici al opmerkten voor 1940 werd nu ook voor sommige bezoekers een bezwaar. In 1956 schreef Bertus van Lier dat Beethoven op den duur niet bestand is tegen 'overcultivering' die het gevolg is van muziek te vaak spelen.<sup>507</sup> In 1961 was het Concertgebouworkest op tournee in de periode waarin de jaarlijkse cyclus zou plaatsvinden. Als alternatief bedachten orkest en gebouw een cyclus, te geven door andere orkesten: het Radio Philharmonisch Orkest en het Residentie Orkest. Dat de dirigent en solist in alle pianoconcerten niet van Nederlandse of Duitse afkomst waren, maar een Fransman (Fournet) en een Chileen (Arrau), zagen sommigen niet als een te veroordelen afwijking van de bron en de conventie, maar als een welkome verfrissing, een geluid dat voor 1940 ongehoord zou zijn en duidde op een groeiend besef van sleetsheid. De publieke belangstelling voor deze cyclus door 'collega's' was 'zeer matig'.<sup>508</sup>

Een volgende stap in dit afbraakproces was het voornemen van het Concertgebouworkest om in 1962 Beethoven in een cyclus te

combineren met Brahms en om dan niet het gehele symfonische oeuvre te laten horen.<sup>509</sup> Dat laatste was ook het beleid van het orkest verderop in de jaren zestig. Beethovencycli waren geen on-aantastbare traditie meer, maar nog wel in diverse jaren te horen in wisselende omvang met verschillende dirigenten. Niet elk jaar speelde het alle symfonieën. Net als zijn voorganger Eduard van Beinum in de jaren vijftig dirigeerde Bernard Haitink in de jaren zestig geen Beethovencycli,<sup>510</sup> mede omdat de artistieke leiding dit repertoire primair toedacht aan andere, veelal oudere dirigenten, van wie sommigen evenmin Teutoonse wortels hadden.<sup>511</sup>

Het geleidelijk opgeven van de Beethovencycli betekende niet het opgeven van Beethoven. Verspreid over het seizoen was zijn muziek veelvuldig te horen waarbij een breed scala aan composities ten gehore kwam door een keur aan musici van allerlei afkomst: alle symfonieën en concerten, vele ouvertures en de *Missa solennis*). In 1963 organiseerde het Concertgebouworkest een 'voorjaarsserie' met vier concerten, ieder gewijd aan één componist, onder meer Beethoven, Dvořák en Strauss. In 1965 was er een 'voorjaarsserie' van drie concerten, ieder gewijd aan Beethoven. In 1969 dirigeerde Eugen Jochum alle symfonieën, mede met het oog op een plaatopname. Het initiatief van het orkest de Beethoven-serie te vervangen door aandacht voor een andere componist verspreid over het seizoen vond navolging bij andere orkesten. Het Kunstmaandorkest, sinds 1969 genaamd Amsterdams Philharmonisch Orkest, trachtte het tij nog te keren door, nadat het Concertgebouworkest daarmee was gestopt, een complete Beethovencyclus te presenteren. De series bleven bestaan maar brachten lang niet altijd het complete symfonische oeuvre. Desondanks bleef Beethoven voor de professionele orkesten een hoeksteen van hun repertoire.

### **Beethoven buiten de muziekwereld**

Ondanks deze nieuwe (zwakke) wind bij sommige orkesten was Beethoven nog solide geworteld in de cultuur als geheel. Een aanwijzing daarvoor zijn de berichten over Beethoven van buiten het

muziekleven. Die talrijke berichten veranderen niets aan het beeld van Beethoven in deze periode, maar bevestigen de status die Beethoven en – ruimer genomen – hoge kunst destijds had. Bij het bezoek van de Franse president Coty aan Nederland in 1954 bracht *Het vrije volk* een portret waarin de journalist het belangrijk genoeg vond te vermelden dat de president zich thuis graag tegoed doet aan klassieke muziek. Over mevrouw Coty heet het: ‘Haar man in zijn studeerkamer, alleen met zijn staatsrecht. Zij onder de schemerlamp alleen met een boek uit de welverzorgde bibliotheek of samen, luisterend naar een plaat uit de befaamde familie-discotheek, waar pianosonates, concerten of symfonieën een ruime plaats innemen. Dat is mevr. Coty op haar best. Een echte vrouw, een echte moeder, een echte grootmoeder, een echte Française, zoals er gelukkig nog tienduizenden zijn. De kurken waar Frankrijk mee op drijft.’<sup>512</sup> De in 1957 kersverse minister van financiën ‘de heer Hofstra’ vond het in een kennismakingsinterview nodig te vermelden dat zijn hart lag bij de klassieke muziek. ‘Ik heb goed kunnen spelen, pianoconcerten van Beethoven en zo.’<sup>513</sup> De dood van Eduard van Beinum op 13 april 1959 was voor alle kranten groot nieuws. Bij de dood in 1962 van Dag Hammerskjöld, de secretaris-generaal van de Verenigde Naties die bij een vliegtuigongeluk om het leven kwam, refereerden kranten aan zijn liefde voor muziek van Bach, Vivaldi, Beethoven en Stravinsky. In hetzelfde jaar verklaarde de kersverse Miss Holland dat ze ‘veel van muziek houdt. Zowel van Bach en Beethoven als van de twist’.<sup>514</sup> Toneelschrijver Lodewijk de Boer, ooit altist in het Concertgebouworkest en in het Leonhardt Consort, verklaarde drie jaar later over zijn toneelstuk *Het Gat* ‘dat het niet begrepen hoeft te worden, zo min als iemand de Vijfde van Beethoven begrijpt.’<sup>515</sup> De weinige optredens van Beethoven in fictie zeggen net als voor 1940 niets nieuws over de componist, maar geven wel aan dat de schrijvers Beethoven, veel meer dan andere componisten, konden en wilden aanwenden als onderdeel van hun thematiek.



## Componisten over Beethoven

Plaatst men de uitspraken van Nederlandse componisten over Beethoven in min of meer chronologische volgorde, dan is ook daar op de lange termijn gezien een geleidelijke afkalving van Beethovens positie merkbaar. Voor de componisten die gezichtsbepalend waren in de periode 1945-1965, onder wie Flothuis, Van Delden, Van Lier, Henkemans en Mul<sup>516</sup> was Beethoven weliswaar nog steeds een *Sternstunde* van de muziekgeschiedenis en hun eigen muziekcultuur, maar zij brachten die overtuiging meer in korte mededelingen dan in uitvoerige verhandelingen en meestal meer in hun muziek dan in hun geschriften. Hun eigen muziek is onmiskenbaar neoclassicistisch en daarmee in zekere zin klassiek, maar staat verder van Beethoven dan die van Verhulst en Van Bree (die veel demonstratiever toenadering zochten tot hun voorbeelden), getuige hun veel ruimere uitleg van tonaliteit en de vele licht impressionistische en licht expressionistische tinten in hun werk. Het respect van twintigste-eeuwers als Flothuis en zijn stijlgenoten voor Beethoven was weliswaar groot, maar deze componisten, zeker Flothuis, lieten zich veel meer inspireren door een klassiek idee van evenwichtige proporties, centrale toonsoorten en een klassieke hiërarchie inzake melodie, harmonie, ritme en puls en soms een transparantie in klank, een concept dat verrassingen en dramatiek uiteraard niet uitsloot. Flothuis schreef daarom heel veel over Mozart en zeer weinig over Beethoven.

Bertus van Lier zag de componist net als Nolthenius als een overgangfiguur tussen de klassieke en romantische periode, maar hij gaf aan die tussenpositie een andere, seculiere inhoud. De romantiek was voor Van Lier de cultuur van het onvervulde en onvervulbare verlangen. Beethoven zocht het geluk niet in de 'allerindividueelste expressie der allerindividueelste emotie' (Kloos) omdat hij geen romanticus was en wel een goddelijk principe erkende waaraan iedereen gebonden was. Beethoven was weliswaar een visionair en een baanbreker, maar geloofde dat zijn ideeën realiseerbaar zijn. Relativisme en realiteitszin pasten aldus Van Lier niet in Beethovens wereldbeeld.<sup>517</sup>

In de weinige teksten van Marius Flothuis over Beethoven is veel meer sprake van ironie, doordat hij de verhevenheid en de spanning tussen vorm en inhoud en daarmee een zeker gebrek aan transparantie, vaak aan Beethoven toegedicht, graag op de hak nam. Flothuis zag heel goed Beethovens niveau en betekenis, maar had geen uitgesproken standpunt inzake Beethoven als rebel en Beethovens positie ten opzichte van de klassieke en romantische stijl. Eerder was het hem in zijn weinige teksten over Beethoven te doen om een nauwkeurige beschrijving van Beethovens zichtbare creatieve beslissingen, zoals in de late kwartetten, en veel minder om nieuwe esthetische noties (tot uitspraken daaromtrent was hij veel meer geneigd bij Mozart en Debussy). Een voorbeeld is dit citaat dat begint met Engelse termen, door de musicoloog Daniel Gregory Mason gehanteerd in zijn beschrijving van het Adagio uit het kwartet opus 127. ‘Consolation, assuagement, aspiration, prayer – toe maar. Vroeger of later duikt meestal ook nog het woord “metafysisch” op. Maar wat er *gebeurt* in deze muziek, wordt in de regel niet gezegd, zelfs niet wanneer formele analyses worden aangeboden. Die zijn – tussen twee haakjes – heel wat minder moeilijk dan men zou denken. Maar waar het mij om gaat, is dit: als het waar is dat er in deze [late] kwartetten andere dingen aan de orde zijn dan in opus 18, opus 59, 74 of 95, waaruit blijkt dat dan? Wat doet Beethoven hier wat hij tevoren niet deed?’<sup>518</sup>

Voor componisten als Flothuis en Van Lier was hun bewondering voor Beethoven ook een bewondering voor de klassieke elementen in zijn werk en daarmee in hun werk impliciet een kritiek op de avant-garde die zich baseerde op heel andere uitgangspunten.<sup>519</sup> Die impliciete kritiek maakte Hans Henkemans expliciet. Hij noemde ooit alle muziek geschreven na Debussy een vergissing<sup>520</sup> en schreef in 1962 een artikel waarin hij de composities van de nieuwste lichtung niet omschreef als muziek maar als ‘soniek’.<sup>521</sup> Henkemans noemde Beethoven niet bij naam, maar Beethovens betekenis voor hem gaf hij in dezelfde publicatie stilzwijgend toe. ‘Het verzet tegen de muziek van Berlioz, Wagner of Pijper [dat

voor velen de consequentie was van de omarming van Beethoven] lag in dezelfde dimensie als de liefde voor composities voor Mendelssohn, Brahms (...).' In de ogen van Henkemans - net als van de vroegste bewonderaars van Beethoven - zaagden Berlioz, Wagner, Debussy, Pijper en de jongste componisten ten tijde van Henkemans aan de fundamenten van de stijl waaraan Henkemans als componist en pianist zijn hart verpand had en waarvan Beethoven een van de grootste exponenten was. Anderen zagen Beethovens betekenis voor Henkemans zeer scherp. 'Eigenlijk heeft Henkemans ook wel zijn symfonisch-dramatische allure van hem [Beethoven].'<sup>522</sup>

In het debat in de jaren zestig over de nieuwste muziek speelde de exemplarische betekenis van Beethoven een grote rol. In 1968 lanceerde de Franse cellist Paul Tortelier zijn 'Mouvement Beethoven' met als eerste doel 'de muziek te helpen deze voor kunst en mensheid zo kritieke tijd door te komen'. Andere doelen waren 'de kunstzinnige verheffing der volkeren' en 'het opnieuw integreren van de menselijkheid in de muziek van de toonkunst.' Diverse buitenlandse beroemdheden hadden zich hierbij aangesloten en Tortelier hoopte, toen hij in 1968 in Rotterdam reclame maakte voor zijn zaak, dat ook Nederlanders zich zouden aanmelden. Willem van Otterloo was bereid voorzitter te worden van de Nederlandse afdeling,<sup>523</sup> maar Hans Henkemans en Wouter Paap sloten zich niet aan. Veel ludieker reageerde Louis Andriessen: 'Gelukkig maar dat Beethoven dit niet heeft hoeven meemaken.'<sup>524</sup>

Een nieuwe stap in dit afkalvingsproces kwam van de generatie componisten die opkwam rond 1960, dat wil zeggen die leden ervan die graag de vernieuwing propageerden en die, anders dan hun voorgangers hun inspiratie niet zozeer zochten bij Mozart, Beethoven, Brahms, Pijper en Diepenbrock, maar veeleer bij Stravinsky, Webern, Boulez en de jazz. In de geschriften van Reinbert de Leeuw, Otto Ketting, Louis Andriessen en Peter Schat en van 'sympathiserende publicisten' als Dick Hillenius en Harry Mulisch

is Beethoven hooguit zijdelings aanwezig. Hillenius hield in muziek veel meer van humor en ironie, hield daarom zeer van Satie en Ives (Reinbert de Leeuw en J. Bernlef schreven samen een boek over de Amerikaan die in de jaren zestig van toenmalige avant-gardisten veel aandacht kreeg vanwege zijn behoefte aan soms zeer groteske collages) en daarom niet van Beethoven. Als Beethoven voor hen al van belang was, dan om aspecten van zijn composities op een zeer abstract niveau die men ook volstrekt anders kon concretiseren. Beethoven was ook voor hen een zeer groot componist (Louis Andriessen noemde hem ‘steengoed’), maar zij wilden Beethoven ontdoen van anderhalve eeuw vergoddelijking tot het icoon van de burgerlijke concertcultuur. In de vroege jaren zestig was Beethoven, net als elke andere componist, voor elk van hen primair een man die creatieve antwoorden gaf op creatieve vragen. Hun commentaar op zijn muziek is volstrekt begrijpelijk vanuit de kennis van hun eigen muziek en vanuit de kwesties die hen als componist op dat moment bezig hielden.

In 1963 schreef Peter Schat over en naar aanleiding van de ‘Appassionata’: ‘Wie durft anno 1963, in een klimaat waarin de componist zijn kunnen schijnt te moeten bewijzen met uiterst virtuoze en geraffineerde seriële technieken, zo direct, zo “primitief” als Beethoven te zijn? Viermaal herhaalt hij in het laatste deel van Appassionata een motief dat je bij de eerste keer al begrepen hebt, zonder een andere bewerking dan een eenvoudige octaafverdubbeling en een simpele modulatie. Ieder moderne componist zou willen gaan “componeren”, technisch ingrijpen, canonisch verwerken (waar het motief zich uitstekend toe leent) en willen tonen wat er allemaal mee te doen is. De grote onmacht in het post-Weberniaanse componeren [het componeren na 1945] is dat iedere compositie moet demonstreren dat er geen enkele mogelijkheid van het “materiaal” over het hoofd is gezien. Niets ergert me meer dan deze intellectuele demonstraties, deze holle permutatie-virtuositeit.’<sup>525</sup> De opmerking over Beethoven is verhulde vadermoord op Schats voormalige leraar Pierre Boulez, die destijds doorging voor het boegbeeld van

het seriële componeren.<sup>526</sup> Schat probeerde los te komen van zijn leraar die, terecht of niet, de reputatie had dat in zijn composities alles te herleiden moest zijn tot basismateriaal dat volledig behoorde te worden geëxploiteerd. Schat daarentegen wilde al componerende meer ruimte laten aan vondsten uit andere bronnen die volstrekt ondogmatisch moesten kunnen opduiken.

In 1997 schreef Louis Andriessen wat hij ook al in de jaren zestig dacht: ‘De klassieke sonatevorm vind ik veel te stijf en volstrekt oninteressant, vooral door die domme reprise. De late Beethoven is een geval apart, en ik moet zeggen dat ik de diamantjes van Schumann die [de Amerikaanse pianist en musicoloog] Charles Rosen hier [in Den Haag] vorige week [in 1997] speelde [Andriessen doelt op Schumanns *Davidsbündlertänze*] heel goed vond, maar wat mij bijzonder trekt is de vrijheid in de vroege, onregelmatige vormen van Carl Philipp Emanuel Bach. Die periode is meer anarchistisch dan die van de strikte classicisten.’<sup>527</sup> Dat anarchisme in de vorm wilde Andriessen op zijn manier vormgeven in zijn muziek.

### **Beethoven en de ijscobel**

Was Beethoven voor componisten als Peter Schat en Louis Andriessen in de eerste helft van de jaren zestig slechts een heel goede componist, in de tweede helft gaven zij hun oordeel over zijn werk een sociale component. Ze deden met hun geestverwanten de Notenkraakers onder wie Reinbert de Leeuw, Jan van Vlijmen en Misha Mengelberg een luidruchtige aanval op de burgerlijke concertcultuur waarvan Beethoven in hun ogen een cruciale exponent was. Die aanval goten ze in een onvervalst jaren zestig actievoerdersjargon. In 1968 schreef Peter Schat:

‘Hoewel zorgvuldig onuitgesproken, is dat doorgaans met muziekmanifestaties wel zo; het symfonieorkest vertolkt voor niet weinigen de glorie van ons kapitalistisch systeem.’

‘De burgermaatschappij heeft zich inmiddels stevig gevestigd, de bourgeoisie heerst – het kader kan dus vergeten, het ‘meesterwerk’ ongestoord genoten worden. De beroemde kloof tussen he-

dendaagse muziek en “het grote publiek” is dan ook niets anders dan de afstand van nu levende bourgeoisie uit de vorige eeuw en de muziek van deze eeuw.’

‘Bovendien heeft het verzwijgen of bekend en geaccepteerd veronderstellen van het kader [bedoeld is de politieke context waarin muziek wordt uitgevoerd] het zakelijke voordeel, dat men muziek kan laten figureren als de “geesteskinderen” boven de partijen, onbezoedeld door het vuil van de politieke werkelijkheid en dus commercieel aantrekkelijk voor een groot publiek, dat zich in zijn vrije tijd wil schoonwassen.’

‘Wij willen verhinderen in handen te vallen van de gevestigde orde en daardoor gebruikt te worden als een ideëel symbool van bijvoorbeeld zo’n buitenplaats als “de vooruitstrevendheid van ons maatschappelijk bestel”, of van het valse pluralisme dat zich op de borst slaat en zegt dat zoiets “bij ons dan toch maar kan”, zonder dat er uiteraard iets wezenlijks verandert.’<sup>528</sup>

Terugblikkend in 1996 verklaarde Louis Andriessen: ‘Rond 1968 beschouwden wij [de Notenkraakers en hun sympathisanten] die cultuur als een doodlopende weg, hetgeen ook te maken had met onze opvattingen over de maatschappij.’ Met ‘die cultuur’ doelde hij op die van ‘het symfonieorkest [dat symfonieën en concerten van Beethoven beschouwde als zijn kernrepertoire] en die van de Duitse burgerlijke romantische muziek [...]’.<sup>529</sup>

In 1970 was voor de Notenkraakers het Concertgebouworkest (pars pro toto het symfonieorkest) met bijbehorend gecanoniseerd repertoire ‘het statussymbool van een heersende toplaag in onze maatschappij’ en een instelling ‘tot culturele zelfbevrediging van de hogere bourgeoisie.’<sup>530</sup>

Die aanval op de burgerlijke cultuur die Beethoven koesterde als een van zijn helden, was niet helemaal nieuw. Al in de beginnende van de verzuiling was er binnen de linkse beweging discussie over de vraag of verbetering van de eigen positie ook betekende acceptatie en overname van elementen uit die cultuur (ook andere zuilen worstelden met deze kwestie) of dat het opgestane proleta-

riaat eerder een eigen cultuur moest koesteren. De meer revisionistische linkse partijen kozen uiteindelijk voor acceptatie; verheffing en cultuurverspreiding in de jaren vijftig en zestig hielden in dat ook de niet-burgerij kon genieten van de vruchten van de burgerlijke cultuur.

*Nieuw Links* binnen de PvdA zag dat anders. Voor veel van deze linksen (meestal jongeren met een nette, rijke, burgerlijke achtergrond en met een dissidente inborst, net als voorheen de voor mannen van 'Oud Links') moest de kunst zich meer richten op het proletariaat en zich afzetten tegen de conservatieve en reactionaire burgerij. (Op dat punt was Nieuw Links in de klassieke muziek de pendant van Nieuw Links in de partijpolitiek.) De schrijvers van het pamflet van 'de politieke tak' *Tien over Rood* lieten zich ook uit over cultuurpolitiek. Waar de burgerlijke cultuur in hun ogen vooral diende om de burgerlijke machtsverhoudingen in stand te houden, moest een nieuwe cultuur juist het verzet koesteren, in sociaal en cultureel opzicht. Een van de Nieuw Linkers, Tom Pauka, verklaarde: 'Vroeger gold de idee dat de arbeider rijp gemaakt moest worden voor Beethoven en het museum; wat wij willen is dat de PvdA zich vastlegt op een duidelijk geprofileerde cultuurpolitiek. Wat wij willen is een "culturele revolutie" [de Chinese culturele revolutie was net uitgebroken] die in de eerste plaats probeert te investeren in de mens.'<sup>531</sup> Vernieuwende kunst was in hun ogen onderdeel van een vernieuwing van de maatschappij als geheel. In die nieuwe samenleving met een nieuwe kunst (met als muzikaal boegbeeld het democratische ensemble van gelijken en niet het orkest bestaande uit een baas/dirigent met ondergeschikten/orkestleden) was Beethoven hooguit een historische figuur.

De positie van Beethoven in het bijzonder en van klassieke muziek in het algemeen kwam verder onder druk te staan door de opkomst van de populaire cultuur. Deze cultuur was er natuurlijk al eeuwen, maar kreeg na 1945 meer aandacht in de pers en meer ahang bij het publiek. Diverse onderzoeken toonden de groeiende

waardering voor niet-klassieke muziek en na 1960 de geleidelijke afname van belangstelling voor klassieke muziek.<sup>532</sup> In 1946, bij een onderzoek onder Rotterdamse scholieren naar het effect van verplicht muziekonderwijs, was er een nipte meerderheid voor ‘amusementsmuziek’. Bij de klassieke componisten waren de meest geliefde Chopin (met 488 stemmen), Joh. Strauss (434), Mozart (363), Beethoven (341), Bach (242), Schubert (229). ‘Een overweldigende voorkeur voor romantische muziek.’<sup>533</sup>

Die sociaal-culturele verandering ten nadele van het aanzien van klassieke muziek was een geleidelijk proces. Op 30 mei 1945 schreef *De Waarheid* nog: ‘Als ik spreek over muziek bedoel ik in de eerste plaats natuurlijk de klassieke muziek: symphonieën, concerten enz. dan denk ik dus aan componisten als Bach, Beethoven, Mozart, Chopin en anderen. Niet dat ik het lichtere genre muziek maar direct verwerp als van geen nut. (...) In dit artikeltje wil ik mij echter bepalen tot de “echte”, dus klassieke muziek die voor een ieder toch in de hoogste mate werkelijk diep genieten kan betekenen.’ Met dit geluid stond de krant bepaald niet alleen. Op 28 september 1958 sprak de *Leeuwarder Courant* over Bachs *Kunst der Fuge*, Beethovens laatste kwartetten en sonates als muziek ‘voor lieden van een bijzonder hoge “standing”, maar de meesten hebben, wanneer zij de hunkering naar de eeuwige waarden kennen, die deze composities vertegenwoordigen, daarnaast ook melomane behoeften van ander niveau.’ Bij dat laatste dacht de auteur aan korte stukken van Grieg en Tsjajkovski. In 1961 vond de *Leeuwarder Courant* het nodig het bericht te ontzenuwen ‘dat Beethoven tegenwoordig bij vele muziekliefhebbers wat uit de gratie geraakt. Zijn vitale muziek met haar romantische inslag en vaak forse effecten zou het niet meer doen. We geloven het niet; deze grootmeester is zo groot, zo veelzijdig en zo diep, dat nog vele generaties zich aan zijn rijke productie kunnen verzadigen.’<sup>534</sup> Dat de krant deze geruststelling blijkbaar nodig vond, is het meest nieuwswaardig. Nog duidelijker dat jaar was de kop ‘Beethoven-malaise’.<sup>535</sup> Denkt men de journalistieke aandikking weg, dan blijft het feit dat het opgeven van de



jaarlijkse Beethovencyclus door het Concertgebouworkest in 1962 ten gunste van een korte Beethoven-Brahms-cyclus aangaf 'dat de belangstelling voor zijn kunst tanende is.' De muzikale uitingen van populaire cultuur kregen steeds meer aandacht in 'serieuze media', die het weliswaar soms veroordeelden op paternalistische toon, maar het wel aan bod wilden laten komen. Ook Joseph Luns, Nederlands beroemdste minister in de jaren zestig en geliefd om zijn met humor gebrachte conservatieve levenswijsheden, voelde zich geroepen zich over popmuziek uit te spreken en daarbij Beethoven als positief voorbeeld van stal te halen.

L (Luns): 'Nou ik houd van alle muziek van Mozart en verder van de symphonieën van Beethoven.'

LD (*Limburgs Dagblad*): 'Excellentie, houdt u ook van "The Beatles" en "The Rolling Stones"?'

L: Bepaaldelijk niet.

LD: Impliceert dit dat u helemaal niet van lichte muziek houdt?

L: O, toch wel. Een aardig plaatje weet ik wel op zijn tijd echt wel te waarderen.

LD: Welk plaatje dan bijvoorbeeld?

L: Nou, zo'n Hollands plaatje bijvoorbeeld. Als het maar niet te wild wordt.<sup>2536</sup>

De poging klassieke en populaire muziek samen te brengen op één concert (voor 1960 ondenkbaar in het concertwezen) was de gedachte achter het Hartewensfestival dat het Noordhollands Philharmonisch Orkest gaf in Haarlem in 1965. Doel was de 'onbetreden vlakte tussen Beethoven en The Beatles' te overbruggen; medewerkers aan het festival waren onder meer Pim Jacobs en zijn trio, Daniel Wayenberg, Theo Olof en een Israëlische zanger. De meningen over deze driedaagse ontmoeting waren verdeeld; volgens het *Limburgs Dagblad* was de dirigent Henri Arends de enige die over het festival te spreken was. Het verslag in de krant bevestigde een groeiend idee: populaire muziek is voor jongeren,

daarmee suggererend dat klassieke muziek meer, voornamelijk of uitsluitend voor ouderen zou zijn.<sup>537</sup> Dat idee groeide uit tot een gemeenplaats. Een portret uit 1970 van violiste Vera Beths, toen 23, is een aaneenrijging van clichés: ‘Gekleed in een nauwe, slankmakende glimmende zwarte broek, met lange haren, is zij een meisje van deze tijd, dat werkelijk niet de hele dag met Bach, Beethoven en Brahms aan het stoeien is, maar soms actief deelneemt aan het ludieke leven in de hoofdstad.’<sup>538</sup> De idee dat bepaalde muziek was verbonden met een bepaalde fase in een mensenleven en in die fase het best werd begrepen en gewaardeerd, strekte zich ook uit tot klassieke muziek, getuige bijvoorbeeld deze anekdote. Emmy Verhey, geboren in 1949, ‘speelde het [Vioolconcert van Beethoven] voor het eerst op zeventienjarige leeftijd in Ridderkerk. Na afloop werd er gezegd: Beethoven, daar ben je nog niet aan toe. “Het zijn van die gemeenplaatsen die men altijd op solisten afvuurt. Beethoven is pas voor na je veertigste! Onzin. Je moet zo’n concert gewoon heel vaak spelen. De tweede keer speel je het beter dan de eerste. Ik [Emmy Verhey] heb me te lang laten beïnvloeden door dat soort lariekoek.”’<sup>539</sup>

Ondanks een zeker succes (voor sommigen was het glas half vol), besloot het orkest het project tot nader orde niet te herhalen. Het streven naar meer contact tussen de gecanoniseerde werken en de onbekende klassieke stukken van eerder of later datum kreeg bij sommige orkesten vorm in een serie voor hedendaagse muziek, bij het Concertgebouworkest en het Residentie Orkest meer dan bij andere orkesten. Het contrast tussen de muzieksoorten en de bijbehorende mentaliteiten kreeg in beide kampen meer aandacht dan de mogelijke raakvlakken.<sup>540</sup> Dat er raakvlakken waren, bleek voor iedereen toen kort daarop de toenadering plaats vond vanuit het niet-klassieke kamp. In 1969 had de Nederlandse band *Ekseption* een enorm succes met zijn verpoppte arrangementen van beroemde klassieke stukken, onder meer Beethovens Vijfde. Wellicht was het succes zo groot omdat de arrangementen de fundamentele

overeenkomsten tussen de twee werelden uitstekend voor iedereen hoorbaar maakten: de populaire wortels van de muziek uit de klassieke periode die sindsdien in de populaire muziek minder zijn aangetast dan in de klassieke muziek, de ornamentale rol van klank hoe bijzonder die op zichzelf ook is, de hiërarchie tussen muzikale hoofd- en bijzaken, de relatief overzichtelijke vormen, de ondubbelzinnige tonaliteit om niet te zeggen zeer simpele harmonieën, de virtuositeit van klassiek aandoende melodieën die moeiteloos passen in een poppy en jazzy stramien. Het succes van *Ekseption* sluit ook aan bij Lex van Deldens observatie dat barokmuziek in de jaren zestig in de lift zat. Deze oude muziek, zeker die barokmuziek die bij orkesten te horen was, drijft grotendeels op dezelfde in de grond eenvoudige structuren als die van Mozart, ondanks de collageachtige passage in het arrangement van Beethovens Vijfde waarin vele Beethoven-citaten voorbij komen. Kortom, het nieuwe (kort gezegd symfonische rock) en het oude bijten elkaar in wezen niet. In 1970 kwam het Noordhollands Philharmonisch Orkest terug op zijn besluit en organiseerde het een nieuwe ontmoeting op het orkestpodium tussen klassieke en andere muziek; aanleiding was de populariteit van *Ekseption*; voor hun plaat met verpoppingen kreeg het een Edison uit handen van Henri Arends.

De enorme populariteit van de groep in binnen- en buitenland leende zich voor twee interpretaties. De eerste, vooral levend bij nette burgers en notabelen op leeftijd, was dat blijkbaar ook de jeugd van tegenwoordig tot de klassieke muziek kon worden gebracht, desnoods via de popmuziek. 'De jeugd van tegenwoordig' is hier geen goedkope uitdrukking, want zij die adolescent waren in de jaren zestig verschilden fundamenteel van de adolescenten van een generatie eerder. (Generatiewisseling betekent niet per definitie generatiekloof.) De vorige jeugd werd geacht een volwassene in de kiem te zijn en vooruit te lopen op de volwassenheid met bijbehorende muzieksmaak. Jeugdcultuur voor 1960 en zeker voor 1940 betekende vooral ingaan op de ouderlijke behoefte aan domesticering. De acties van sommige bestuurders rond 1960 tegen

optredens van de muzikale idolen van de jeugd waren een protest tegen de muziek omdat die kon aanzetten tot zogeheten onverantwoord gedrag; net als voor 1940 gold muziek niet alleen als een esthetisch, maar ook als ethisch fenomeen dat om een ethische reactie vroeg. Jeugdcultuur na 1960 hield in ruimte geven aan het jonge, nog niet door beschaving geheel geremde gedachten- en gevoelsleven van minderjarigen, ook in muziek (en die muziek was niet primair klassiek).<sup>541</sup> Kinderstreken zijn van alle tijden, de omgang ermee verandert met de tijd.

De tweede was dat klassieke muziek, om te kunnen blijven functioneren in een samenleving waarin het niet de enige en wellicht niet de dominante muziekvorm zou zijn, het beste enigszins kon meebuigen met de heersende cultuur. Hoe dat moest gebeuren, was voor velen onduidelijk, maar dat er iets moest veranderen, zag op den duur bijna iedereen die de rebellie met ogen eigen kon aanschouwen. Buiten Amsterdam leefde dit inzicht dan ook veel minder sterk dan in de hoofdstad.

Voor een 'meebuiger' als Louis Andriessen speelde naast belangstelling voor niet-klassieke muziek en verwerping van het burgerlijke van de orkestcultuur nog een derde factor mee: zijn interesse in het na 1960 opkomende genre van de citatenmuziek.<sup>542</sup> Jonge componisten maakten naam met stukken waarin zij bewust citaten uit diverse stijlen vermengden tot collages met een sterk ironisch karakter dat schril afstak bij de monostilistische ernst die de klassieke muziek vaak kreeg toegedicht. De esthetische consequenties van deze citatenmuziek waren gigantisch: de romantische eis van originaliteit ging op de helling en de omgang met traditie bleek voor een cultuur even essentieel als de wil tot vernieuwing. En ook nu raakte een ideologie geaccepteerd toen, van daaruit geïnspireerd, een meesterwerk ontstond dat ook zonder die ideologie stand kon houden: *Sinfonia* uit 1968 van Luciano Berio, ook de compositieleraar van Louis Andriessen.

De combinatie van deze drie factoren vond bij de Nederlander een climax in zijn stuk uit 1970 *De negen symfonieën van Ludwig van*

*Beethoven* voor ijscobel en symfonieorkest.<sup>543</sup> De bezetting is nog maar het begin van de parodie. Louis Andriessen behandelt motieven uit symfonieën van Beethoven zoals Beethoven en Andriessens idool Stravinsky omgingen met thematisch materiaal. Motieven worden verhaspeld, verlengd, verkort, gekneed, soms schaamteloos lang herhaald, soms bot afgebroken; motieven keren terug in andere maat- en toonsoorten met gewijzigde instrumentaties; brute varianten vormen een brug naar nieuw materiaal; de juxtapositie van heterogeen materiaal resulteert in een Stravinskiaanse abrupte en absurde collage; Andriessen neemt daarbij zowel bekende als onbekende motieven: in het stuk citeert hij naast de symfonieën ook onder meer enkele pianosonates, *Für Elise* plus verhuld een liedje van de Beatles, 'Can't buy me love' en het Wilhelmus. Beethovens heroïsche toon blijft gehandhaafd in Andriessens organisatie van nieuwe middelen, maar juist Beethovens bekendste momenten moeten het ontgelden: het dreigende hoofdthema van de Vijfde verliest zijn ritmische onbestemdheid en het verheven recitatief waarmee de solisten in de Negende hun aandeel beginnen, wordt een dronkenmanslied (slechts twee van de vele voorbeelden van vergaande vervreemding). Beethovens energie door ritmische herhaling krijgt bij Andriessen steun van een drumstel en een elektrische gitaar. De parodie waarin materiaal van Beethoven moeiteloos overgaat in materiaal van Andriessen is tevens een experiment in nieuwe vormen en klanken waarmee het stuk vooruit loopt op Andriessens latere werk waarin deze technieken met minder drastische overgangen en met minder letterlijke citaten een zeer grote rol spelen. Critici reageerden tweeslachtig: enerzijds was het moord met voorbedachten rade dus zonder de mogelijkheid van een weg terug, anderzijds kende Andriessen Beethovens werkwijze door en door, misschien wel beter dan Beethovens conservatieve bewonderaars. Het oude zit bij Andriessen meer in citaten, bij Ekseption evenzeer in patronen. Het patroon bij Andriessen is bewust radicaal anders, gestuurd door actuele tendensen als de gelijkberechtiging van hoge en lage kunst, ernst en humor en de niet-traditionele behandeling

van een symfonie-orkest. In 1970 noemde Andriessen het 'een van mijn beste werken'.<sup>544</sup>

### Het jubileumjaar 1970

Niet eerder was Beethoven zo hard en zo creatief onder handen genomen, uitgerekend in het jaar waarin de muziekwereld uitgebreid stil stond bij zijn tweehonderdste geboortejaar. Er waren concertseries (zeven pianisten speelden verspreid over zeven recitals alle sonates, in Amsterdam en Rotterdam), het Concertgebouw bracht een serie met alle pianoconcerten, het Concertgebouworkest presenteerde een lp-does met alle symfonieën onder leiding van Eugen Jochum, alle orkesten brachten diverse stukken, vele podia organiseerden series met kamermuziek en zeker drie omroepen (NOS, AVRO en TROS) brachten televisiedocumentaires.

Niettemin was de viering op veel bescheidener schaal dan die van 50 en 43 jaar eerder. Er verschenen geen belangrijke, baanbrekende publicaties in boekvorm. Wel schonken diverse bladen ruime aandacht aan de jubilaris op een wijze die vooral iets zegt over de auteurs anno 1970. Voor het reformatorische *Nederlands Dagblad* was Beethoven een groot componist, een van de belangrijkste uit de muziekgeschiedenis en de schepper van talloze tijdloze composities. Aanvankelijk, in zijn eerste en tweede fase, schrijft hij in klassieke trant als voortzetter van Haydn en Mozart; vanaf 1812 is hij de romanticus die zijn eigen weg gaat en zich afwendt van het publiek. Ondanks zijn grootheid is hij een heiden die geen troost zocht en vond in het ware geloof en een man voor wie zijn hemel niet metafysisch maar seculier was.

Even uitgesproken ideologisch was *De Waarheid* die de oude linkse ideeën van stal haalde en Beethovens betekenis voor de strijd van de mensheid om verheffing breed uitmat. De journalist Wim Klinkenberg, nu vooral bekend om zijn geruchtmakende boek over prins Bernhard, was in 1970 redacteur van *De Waarheid* en van *Preludium*, het huisorgaan van het Concertgebouw en Concertgebouworkest. Over de plaatopname van Jochum schreef hij in *Preludium*:

‘Toch lijkt na een aantal experimenten en ervaringen [wellicht doelt hij hier op de concerten geheel of gedeeltelijk gewijd aan recente muziek], ook bij andere orkesten, de conclusie gerechtvaardigd dat Beethoven voor onze tijd in vele opzichten actueler is dan ooit.’<sup>545</sup> In zekere zin is dit een verzuild standpunt.

Minder uitgesproken, maar niet minder ideologisch is de erkenning in ‘burgerlijke organen’. Zijn muziek staat tussen klassiek en romantisch in, zijn muziek is een symbool van de strijd voor een betere wereld en zijn leven is een illustratie van het gegeven dat men tegenslagen op het persoonlijke vlak kan sublimeren tot grote kunst. Naar aanleiding van de tentoonstelling ‘Europees expressionisme’ hetzelfde jaar in Parijs over Matisse schreef Sal Tas: ‘Indien het expressionisme de nadruk legt op het sentiment, of de mentaliteit van de kunstenaar, méér dan op het object, dan is Beethoven (we zijn in het Beethoven-jaar, waarom hem dus niet als voorbeeld nemen) een expressionist en vóór hem Rousseau, de schrijver die het ik in het midden plaatste – en na hem de romantiek.’<sup>546</sup> De associatie van Beethoven met de romantiek vanwege de nadrukkelijke projectie van zichzelf in zijn kunst was een romantisch idee dat in de negentiende eeuw buiten Nederland sterker leefde dan erbinnen. De associatie om die reden van Beethoven met het expressionisme was een opvatting die sterk leefde in het interbellum in conservatieve religieuze kringen. De associatie van Beethoven met Rousseau is profetisch in het licht van de latere nadruk op de waardering van emotionele ontwikkeling en ontplooiing die niet mag worden geremd door culturele waarden en normen.

Ongetwijfeld vanwege het jubileum was Beethoven, aldus Lex van Delden in zijn jaarlijkse statische overzicht, dat jaar de meest gespeelde componist (voor het eerst sinds 1956 eindigde Mozart op plaats twee, al was zijn achterstand klein).<sup>547</sup> Zijn collega bij *De Tijd* constateerde ook een verschuiving in de publieke belangstelling die voor Beethoven ongunstig was: de klassieke muziek verloor terrein aan de romantische muziek (Beethoven gold in alle oudere tabellen als een klassiek componist; een van de grote ‘winnaars’ was de

romanticus Gustav Mahler).<sup>548</sup> De extra aandacht voor Beethoven in 1970 was geen rem op de kritiek op de sleur in het muziekleven. Zij die Beethoven prezen, vonden het vaak nodig te vermelden dat de lof en de talloze uitvoeringen volkomen terecht waren, een extra geruststelling die vóór 1945 ondenkbaar zou zijn geweest. In 1970 kwamen de inkomsten van platenmaatschappijen voor 70% uit populaire muziek en voor 30% uit klassieke. ‘Het marktaandeel van klassieke muziek op de plaat daalt ten opzichte van het populaire aandeel, maar stijgt absoluut gezien wel iets. Klassieke platen vormen soms een prestige-object voor de platenmaatschappijen. “De grote maatschappijen willen allemaal de negen symfonieën van Beethoven brengen”, zegt een ingewijde.’<sup>549</sup>

Ook Flothuis zag in 1970 donkere wolken. Naar aanleiding van het succes van de versie van *Ekseption* vroeg hij zich af: is actualisering werkelijk nodig om Beethoven in beeld te houden? Zijn antwoord was voor Beethoven niet bemoedigend. “Ontheiligen” en “heiligheid”: een afschuwelijk woord. Ook “eeuwigheidswaarde ...” laten we het daar over eens zijn. Er komt een tijd, dat Beethovens Vijfde niet meer gespeeld wordt. Wij zullen het niet meer beleven, maar die komt. Zoals met Goethe, wiens oeuvre momenteel voor 99% niet meer gelezen wordt. [Goethes] grootheid bestaat alleen bij de gratie van die hem lezen en waarderen kunnen. Voor mij bestaat er geen absolute schoonheid en geen absolute waarde in de kunst.’<sup>550</sup>

Met die laatste opmerking gaf hij in zekere zin ook zijn antwoord op de vraag hoe de oude en de nieuwe muziekcultuur met elkaar moesten omgaan. Flothuis, behalve componist ook musicoloog en van 1955 tot 1974 artistiek leider van het Concertgebouw-orkest, en Reichenfeld, van 1958 tot 1979 muziekcriticus voor het *Algemeen Handelsblad*, vanaf 1970 *NRC Handelsblad*, waren in wezen mannen van de oude stempel die echter bereid waren behoorlijk met hun tijd mee te gaan. Flothuis bracht als artistiek leider van het Concertgebouw-orkest meer hedendaagse muziek dan zijn collega’s bij andere orkesten, zeker na 1960. Bij een debat in april 1970 over



het beleid van het orkest verklaarde hij aldus een krantenverslag: '[Flothuis] stelde verder dat het Concertgebouworkest tracht een bepaalde traditie te handhaven, maar dat het zich bewust is van de gevaren die tradities in zich kunnen bergen. [Hij] stelde zich op het standpunt dat er ook in 1970 mensen zijn die bijvoorbeeld de 'Eroica' van Beethoven, de *Trois nocturnes* van Debussy of de *Zes orkeststukken* van Webern voor het eerst horen. Ze hebben er recht op de gelegenheid te krijgen ze zo goed mogelijk te horen en zelf hun stelling in te nemen.'<sup>551</sup> Voor Reichenfeld waren Beethoven en Wagner even dierbaar als Debussy en Boulez. Reichenfelds favoriete uitspraak over Beethoven was die van Peter van Anrooy van kort na de oorlog. Vernieuwing zag hij als een permanente factor in de cultuur. Zijn er geen grote jonge componisten in de huidige tijd, dan zullen die ongetwijfeld later komen.<sup>552</sup>

Reichenfeld was rond 1970 een van de weinige critici die én het moderne én het oudere repertoire hoog in het vaandel had. De meeste critici rond 1970 stonden afwachtend zo niet afwijzend tegenover de nieuwe muziek. Wellicht in reactie hierop traden diverse componisten op als schrijvers en pleitbezorgers van hun favoriete muziek, vaak weinig gehoord twintigste-eeuws werk en onbekende oudere muziek. Polarisatie was troef en de sociale lading van muziek was daarbij cruciaal.

Tegelijk verkeerden beide kampen in een spagaat. Hoezeer sommige programmeurs en andere liefhebbers van Beethoven ook meewilden met de nieuwe tendens, hun hart bleef liggen bij Beethoven en de cultuur waarvan hij het boegbeeld was. Louis Andriessen op zijn beurt ageerde weliswaar in zijn geschriften en met zijn Beethovenparodie tegen de burgerlijke cultuur waarvan hij het symfonieorkest een exponent vond (pas na 2010 zou hij weer voor symfonieorkest schrijven), maar zijn parodie was - met alle respect - gericht tot het avant-gardistische en deskundige deel van dat publiek dat hij bekritiseerde. Andriessens muzikale vernieuwingen van de jaren zestig bereikten, ondanks het verheffingsbeleid,<sup>553</sup> voornamelijk de klasse waartoe hij sociaal gesproken niet wilde be-

horen. De liedjes van de Beatles die hij bewerkte, zijn ondanks het artistieke raffinement (ze wemelen van subtiele stijlbreuken) veel simpeler en toegankelijker dan zijn Beethovensketch en geven amper een beeld van ‘de serieuze componist Louis Andriessen’ die ook in een parodie volstrekt zichzelf was. ‘Het proletariaat’, om flink te generaliseren, was misschien maatschappelijk opstandig maar in de kunst veelal behoudend. Kunst die maatschappelijk rebels wil zijn, is al gauw eerder een pamflet dan een kunstwerk. Esthetiek is er zowel voor de boodschap als om de kunst en is zowel versterking als verhulling. Dit ambivalente fenomeen is universeel: Kurt Weill en Joan Baez schreven veel simpeler dan Luigi Nono en Hans Werner Henze, alle vier uitgesproken links, in hun kunst en daarbuiten. Ook andere Notenkrakers en componisten als Konrad Boehmer en Theo Loevendie worstelden met deze spagaat en kwamen in de jaren daarop met een eigen reactie. Konrad Boehmer zei het in de linkse taal van dat moment. ‘[De uitgesproken linkse componist] Eisler heeft een keer gezegd dat het proletariaat met de middelen van de vooruitstrevende, burgerlijke kunst een proletarische kunst moet opbouwen. Dus niet uitsluitend liedjes en oratoria in C groot, zoals je dat soms in Russische muziek hebt. Als componist verzet je je pas daadwerkelijk tegen het formalisme in de muziek als je het begrip autonomie historisch opvat (Bach, Beethoven). Doe je het niet en pas je het a-historisch toe, dan doe je eigenlijk niets anders dan onder het mom van zogenaamd socialistische ideologie de meest afschuwelijke argumenten uit het kleinburgerdom herhalen. Het grote probleem vind ik die tegenspraak.’<sup>554</sup>

Dat deze situatie niet voor iedereen een probleem was, tonen twee beschrijvingen van de festiviteiten van 1970. Wouter Paap, die oud genoeg was om de viering van 1970 uit eigen ervaring te kunnen vergelijken met die van 1927, vond de recente ‘aanzienlijk minder zwaar geladen. (...) De concertinstellingen besteden wel aandacht aan zijn werk, maar men kan niet zeggen dat het in december 1970 alles Beethoven is wat de klok slaat.’ Beethoven aldus Paap heeft geen herdenking nodig om in beeld te blijven. ‘Dit is het beste

bewijs voor de “actualiteit” van zijn muziek, die nog altijd een vast onwankelbaar bestanddeel vormt van het muziekleven.’ Het vervolg verraadde de bril van een neoclassicistische componist die moet erkennen dat het componeren de laatste decennia een richting is ingeslagen die volstrekt niet de zijne is. ‘De componist van vandaag zou zich niet erger kunnen blameren, dan door Beethoventje te gaan spelen. Van Beethovens tactiek: de toehoorder mee te slepen door krachtig stromende klanken, en zijn gevoelsverbeelding te dwingen in een vaste overtuigende vorm, die uit de ontwikkeling van door persoonlijke geesteskracht gevoede motieven en thema’s zijn beslag krijgt, wordt zelden meer gebruikt. De tijd waarin men dacht, dat alleen op deze manier gecomponeerd kan (en moet) worden, ligt ver achter ons.’ Paap was in 1970 net als Flothuis in de grond een man van de oude stempel, als componist conservatief, maar ook iemand met een open blik en een grote tolerantie. Het vervolg is typerend voor Paaps irenische en verbindende karakter waarmee hij in 1970 amodieus was, zeker voor de pers. ‘Wij weten dat er op talloze manieren muziek gemaakt kan worden, en niemand zal een componist van verraad betichten, wanneer hij ervan afziet, zijn persoonlijkheid te griffen in die van zijn toehoorder.’<sup>555</sup> Cor Molenbeek, in 1971 hoofdredacteur van *Luister*, een tijdschrift waarin onder meer nieuwe klassieke lp’s werden besproken, had geen enkele moeite met de ontmythologisering, de beëindiging van de vergoddelijking en de vermindering van de nadruk op de gekwelde persoon, omdat daardoor meer aandacht zou komen voor de muziek en vooral voor de ongekende grootheid ervan.<sup>556</sup>

Hoe men ook in deze kwestie stond, Beethoven gold unaniem als een groot componist die ondanks de verheffing en de verbreding door de verzuiling in de ogen van sommigen nog steeds het bezit was van één klasse. En een andere klasse die zich wil profileren kiest daarom vaak eerder voor de eigen muziek dan dat die bestaande muziek nieuw interpreteert, zeker als die bestaande muziek behoort tot ‘de vijand’ (honderd jaar eerder leidde de niet-burgerlijke inlijving door niet-liberale zuilen ook al tot ongemakkelijke reac-

ties). Als in overzichtsboeken over de rebellie van de jaren zestig al sprake is van muziek, dan is dat popmuziek, zoals bij Roel Janssen. En als klassieke muziek al ter sprake komt, zoals bij Geert Buelens en James Kennedy, dan vanwege het muzikaal en maatschappelijk vernieuwende ervan.

In zekere zin is de voor iedereen ongemakkelijke spagaat het ultieme eerbewijs aan een componist die van eenvoudige komaf was en de aristocratie wist te veroveren, als mens zowel onbehouden als ridderlijk kon zijn en met zijn muziek zowel revolutionairen en behoudzuchtigen als de rijken en armen van geld en geest kon charmeren. Een van de kenmerken van Norbert Loesers 'prometheïsche traditie' is dat dit scala aan kwaliteiten binnen één persoon met de jaren minder vanzelfsprekend en mogelijk werd geacht. In dat scala en de onmogelijkheid zijn werk te degraderen tot eenzijdige formules, ligt Beethovens kracht. Om dat te erkennen moest men in 1970 scheef in de tijd staan.

## 6. Een onburgerlijke Beethoven? (1970-2020)

In 1998 schreef Kasper Jansen, de muzikredacteur van *NRC Handelsblad*, dat het met de reputatie van Beethoven in Nederland slecht was gesteld. De Beethovencycli bestonden niet meer en Beets' uitdrukking 'Natuurlijk de zooveelste van Beethoven' paste bij een lang vervlogen tijd.<sup>557</sup> In een reactie hierop weet Niels Le Large, slagwerker in het Koninklijk Concertgebouworkest, deze teloorgang aan de inlijving van Beethoven door 'oude muziek-specialisten' zoals Nikolaus Harnoncourt. 'Wie zich na die machts-overname anders uitliet over het uitvoeren van Haydn, Mozart en Beethoven dan hun leer voorschreef, werd weggehoond. Deze houding verdween pas toen Harnoncourt liet weten dat de Eerste Weense School ook op moderne muziekinstrumenten mocht. Maar toen was het kwaad al geschied. Alleen grote dirigenten als Böhm, Karajan en Bernstein waren oud en wijs genoeg om zich er weinig van aan te trekken. Zo zit iedere jonge dirigent met twee intimiderende historische schimmen. De ene bestaat uit de legendarische Beethoven-interpreten, de andere uit de vertegenwoordigers van de Authentieke Uitvoeringspraktijk. Is het dan vreemd dat dirigenten benauwd dromen van Beethoven?'<sup>558</sup> In werkelijkheid begon het verval lang voordat deze specialisten vanaf midden jaren zeventig van de twintigste eeuw in het Nederlandse muziekleven de kans kregen om hun ideeën op de podia in praktijk te brengen. Bovendien heerste het verval niet op alle fronten in gelijke mate.

## De veranderde cultuur

Als een van de eerste stappen in de teloorgang van Beethovens status na de liberale bloeitijd waarin Beets actief was, kan men de pogingen zien van Diepenbrock en anderen om Beethoven te ontdoen van zijn exclusief Duitse en exemplarische status. Kort na 1920 knaagden mensen openlijk aan de conventie in het concertbedrijf om Beethoven elk concertseizoen te eren met een opvoering van zijn gehele symfonische oeuvre. Met de Tweede Wereldoorlog verdween vrijwel helemaal Beethovens status als maatschappelijk rebel. Voor de rebellen van de jaren zestig was hij hooguit een voorbeeld als componist. Als hij voor hen al een icoon was, dan van een wereld die zij pontificaal verwierpen.

Waren dit nog geleidelijke overgangen die de cultuur relatief eenvoudig wist te verwerken, ook omdat de cultuur daarvoor de tijd nam, de veranderingen ingezet rond 1970 waren revolutionair en op vele fronten. Eerdere aantastingen waren beschaafde barsten die, zeker op de lange termijn gezien, de burgerlijke cultuur eerder vernieuwden dan vernielden; de nieuwste ontwikkelingen daarentegen vormden de bijl aan de wortel van de cultuur waarin Beethovens status en muziek uitstekend konden gedijen en legden de basis voor een nieuwe cultuur waarin Beethoven een geheel andere plaats zou innemen. Enkele veranderingen werden al aangekondigd in de rebellie van de jaren zestig, maar dit was een opstand op kleine schaal en de doorbraak naar het grote publiek kwam pas na 1970 – met deze doorbraak veranderde de rebellie van karakter.<sup>559</sup>

Veel invloedrijker dan de jaren zestig zijn daarom de jaren zeventig. Dat de jaren zestig nu gelden als de grote cesuur in de naoorlogse tijd is in zekere zin geslaagde beeldvorming. Gedurende deze jaren was er weliswaar tumult en groot onbegrip tussen rebellen en traditionalisten, maar zag het er nog niet naar uit dat de rebellen zouden zegevieren. Ze hielden van de media en sommige media zeer van hen (want ze waren welbespraakt en uitzonderlijk wat hun strijd uiteraard zeer ten goede kwam), maar ze waren getalsmatig gezien een kleine minderheid die bovendien vooral geves-

tigd was in de Randstad (ook toen al kreeg het aparte in de media disproportioneel veel aandacht met daarbij de suggestie dat het zou staan voor een wijdverbreid fenomeen). Veel traditionalisten, zeker in de provincie, ergerden zich aan de rebellen en de tegenstelling Wiegel-Den Uyl was veel meer dan alleen een partijpolitieke.

Bij de ommekeer en verspreiding van het nieuwe gedachtegoed gingen sociaal-economische en culturele factoren hand in hand. De opkomst van de populaire cultuur en de jeugdcultuur viel samen met de groeiende welvaart onder een steeds breder publiek plus de schoorvoetende erkenning dat het verheffingsideaal minder succes had dan de politici hoopten. Niet nieuw was het onderscheid tussen hoge en lage kunst en het wederzijds *dedain* want dat is van alle tijden, wel nieuw was de omgang ermee. Tot 1960 gold het als *bon ton* dat men opkeek tegen de 'hoge' cultuur; ook al was die voor lang niet iedereen bereikbaar, dat was geen reden voor minachting. Dat veranderde in de jaren zestig. De 'achtergestelden van smaak' eisten hun plek onder de esthetische zon, daarbij geholpen door het commerciële succes van niet-klassieke muziek. Louis Andriessen en Leonard Bernstein behoorden tot de eersten die verkondigden dat Beethoven en de Beatles gelijkwaardig zijn omdat beiden goede muziek maken en beide soorten muziek veel betekenen voor veel mensen. De volgende stappen in dit 'omgekeerde beschavingsoffensief' waren achtereenvolgens het opgeven van het verheffingsideaal begin jaren tachtig, het feit dat sindsdien de populaire cultuur de toon zette in de media, de cultuur en het debat over de cultuur (zie bijvoorbeeld de enorm gegroeide aandacht voor populaire cultuur, ook in zogeheten 'serieuze media' en de sterk afgenomen aandacht voor 'hoge kunst', ook in 'serieuze media'), culminerend in de idee dat 'de elite' of wat daarvoor doorgaat zich moet verantwoorden voor vermeend elitair gedrag (voor Peter Diamand, programmeur van het Holland Festival van 1946 tot midden jaren zestig, was elitair nog een geuzenterm). Bleef die anti-elitaire kritiek voorheen beperkt tot die vormen van klassieke muziek die slechts een klein

publiek konden trekken, vooral de nieuwste vernieuwende muziek, voortaan werd klassieke muziek *tout court* (dus ook van de bekendste componisten) het doelwit.<sup>560</sup>

De aanval van Louis Andriessen en zijn collega-Notenkrakers op klassieke muziek als symbool van burgerlijke cultuur was zeker niet bedoeld als een aanval op de klassieke muziek per se, maar pakte wel zo uit. De kritiek op hoge cultuur, oorspronkelijk geventileerd vanuit het linkse kamp als onderdeel van een antiburgerlijk wereldbeeld ten behoeve van de verheffing van het proletariaat, werd vanaf de jaren tachtig gekaapt door rechtse denkers en politici en drong ook door tot beleidsmakers die de economische crisis aanwendden als argument om met flink ideologisch vertoon te snijden in de kunstbegroting (onder andere diverse orkesten werden wegbezuinigd). De achterliggende rechtse ideologische agenda van begin jaren tachtig werd nog duidelijker met de komst van het neoliberalisme vanaf de val van de Muur, dat principieel bezwaren maakte tegen niet alleen kunstsubsidie, vooral van kunst die zich niet helemaal kan bedruipen omdat ze een klein, lees 'elitair' publiek heeft, maar ook tegen de verheffingsgedachte, uitmondend in de kaalslag die toenmalig staatssecretaris Halbe Zijlstra in 2010-2011 aanbracht in de kunstsector. Zijn bezuinigingen waren veel meer dan een economische reactie op de bankencrisis aangezien de kunstsector disproportioneel veel moest inleveren. De kaalslag was de bevestiging van hogerhand van het idee dat sinds 1970 'van lagerhand'<sup>561</sup> steeds sterker begon te leven: hoge kunst is niet voor de allergrootste, wel voor een vaak relatief bemiddelde groep die een kunst maakt of waardeert die velen niet begrijpen, mede omdat velen in kunst de ethiek verkiezen boven de esthetiek. Het *dedain* van laag naar hoog was *bon ton* geworden en mocht ongegeneerd worden geventileerd. Het populisme sinds 2000 is voor een deel een uiting van het omgekeerde beschavingsoffensief: hoge kunst is elitaire kunst, heet het. Nieuw is de nadruk op nationale identiteit waarbij kunst graag wordt beschouwd in relatie tot die identiteit, al doet Nederlandse kunst het beslist niet per se beter dan buiten-



landse. Dat populisten met uitzondering van Baudet zich meestal niet of negatief uitlaten over ‘hoge kunst’ (niet alleen Beethoven en andere klassieke componisten), zegt even veel over Beethovens status als het feit dat de componist vijftig jaar en langer terug voor de spraakmakende gemeente wel een deel van de eigen cultuur vormde. In 2019 noemde Baudet Beethoven geen representant van de Verlichting en diens Negende symfonie niet een lofzang op maar een bespotting van de idealen van de Franse Revolutie.<sup>562</sup> Die opmerking duidt op onkunde inzake Beethoven, past in zijn anti-Verlichtingsideologie en sluit in zekere zin aan bij de burgerlijke cultus rond Beethoven waarin de componist een toonbeeld was van verhevenheid en niet van de idealen van de Verlichting en Franse Revolutie. Die idealen moesten na 1870 op de burgerij worden afgedwongen door de zuilen die vanaf ongeveer dat jaar hun plek opeisten en Beethoven koesterden als hun held. Veel van die idealen werden in Europa pas werkelijkheid na de Eerste wereldoorlog, sommige pas na de Tweede.

Ook andere gebeurtenissen deden de cultuur veranderen. Gelijktijdig met de dekolonisatie buiten Nederland en de komst naar Nederland van bevolkingsgroepen uit soms niet-westerse landen (iets wat overigens ook vóór 1970 gebeurde) groeide het besef van Nederland als een multicultureel land (een overtuiging die voor 1970 ondenkbaar was en na 1970 niet door iedereen werd gedeeld). De groeiende interesse in niet-westerse culturen stond dicht bij de groeiende interesse in westerse niet-klassieke muziek waardoor de westerse klassieke muziek, niet alleen Beethoven, er in het muzikale veld niet alleen concurrenten bij had, maar ook van positie kon veranderen. De reactie hierop kon zijn als ten tijde van de verzuiling na 1870 een soort verheffing *avant la lettre* (de niet-liberale zuilen cultureel laten opgaan in de liberale omdat hoge kunst als de norm gold) maar ook het diametraal daaraan tegenovergestelde cultuurrelativisme (de klassieke muziek spiegelen aan de niet-klassieke omdat of klassieke muziek niet meer de maatstaf was of omdat geen enkele muziek meer als superieur gold).

De opkomst van de jeugdcultuur is achteraf gezien ook een eerste stap naar een nieuwe waardering van de jeugd en daarmee een nieuwe relatie tussen kinderen en ouders. Vóór de jaren zeventig gold de kindertijd als een voorbereiding op de volwassenheid; de emotionele zekerheid en beheersing van de vinder waren het normale vervolg op de onzekere en primaire, meer avontuurlijke en aftastende omgang met gedachten en emoties. ‘De nobele wilde’ van Rousseau is slechts het begin, leuk maar tijdelijk. Sinds de jaren zeventig is het streven van vele volwassenen veeleer om zo lang mogelijk kind te blijven, gelden de kinderlijke emotionaliteit en rationaliteit niet als ‘groen’ en onvolwassen, maar als direct, puur en onbedorven, en heeft de rationele en emotionele complexiteit van klassieke muziek in het bijzonder en van vele complexe levensfeiten in het algemeen het moeilijk in een cultuur waarin eenvoud en directheid, al dan niet in een kinderlijk jasje, hoger staan aangeschreven dan de ervaring en het gevoel voor het realistische, ingewikkelde en genuanceerde van de volwassene. Pianist Jan Wijn duidde een paar jaar geleden in het radioprogramma *Kunststof* alle verschijnselen in dit verband ooit aan met de term jeugdfetisjisme. Hij doelde daarmee ook op de gewoonte om veel, zo niet alles, voor de jeugd zo behapbaar mogelijk te maken en om alles dat zich niet meteen daartoe leent omdat het niet eenvoudig behapbaar te maken is en meer een overwegend ouder publiek blijkt aan te spreken, tot een probleem te bestempelen. Vergelijkbare ideeën poneerde Renate Dorrestein in een radio-interview naar aanleiding van haar toen jongste boek dat onder meer handelt over de relaties tussen kinderen en volwassenen en de veranderingen op dit punt in de laatste veertig jaar. Ouders willen zo lang mogelijk jong blijven, terwijl zij in toenemende mate kinderen intellectueel en emotioneel behandelen als gelijkwaardig. Rousseau, de geestelijk vader van de nobele wilde, staat niet toevallig de laatste decennia opnieuw volop in de belangstelling.

Niet alleen kinderen, ook ouderen gaan anders met emoties om. Een van de grote verschillen tussen de wereld van voor en na de

jaren zestig is de toegenomen informalisering in de omgangsvormen en het wegvallen van de schroom om in het openbaar emoties te tonen. Vergelijk hedendaagse gesprekken voor radio en televisie met die van vijftig jaar en langer geleden en de ommekeer is duidelijk. Kijk ook naar de wijze waarop mensen in het openbaar hun gevoelens jegens anderen tonen. De toon van een gesprek van weleer met een gezagsdrager is nu even ondenkbaar (veel te stijf en te onderdanig) als toen de manier waarop nu ouders en kinderen met elkaar praten (veel te vrij en te informeel). Hiermee verband houdend is de veranderde omgang met taal: voor Provo sprak men schrijftaal, na Provo schreef men spreektaal (het laatste is meestal directer, impulsiever en slordiger). De rebellen van de jaren zestig combineerden de formele taalbeheersing van de oude tijd met de losheid en de verbale informaliteit van de nieuwe. Ook die omslag is nadelig voor kunst in het algemeen omdat in kunst stilering en sublimatie minstens zo belangrijk zijn als (en bij sommige zwaarwegender dan) herkenning en realisme.

Ook het feminisme, dat in de tweede helft van de jaren zestig aan een tweede golf begon, had grote gevolgen. Op materieel vlak streefde het onder meer naar gelijke betaling voor mannen en vrouwen bij gelijk werk, meer kansen voor vrouwen op hoog aangeschreven functies, betere kinderopvang en andere verhoudingen binnen gezinnen. Op immaterieel gebied resulteerde het onder meer in wat sommigen een 'feminisering' van de samenleving noemen: veranderde omgangsvormen met meer erkenning voor de waarde van emotie, empathie, humor, tact en minder aanwending van beheersing om de beheersing, fysieke kracht en bot doortastend optreden. Oude begrippen als typisch mannelijk en typisch vrouwelijk werden zwaar bekritiseerd, zeker door felle feministen. De oude termen raakten daardoor gedeeltelijk in onbruik, maar de lading ervan bleef, al veranderde de waardering fundamenteel.

Ook de houding jegens hiërarchie veranderde. Voor de Notenkrakers was het orkest het symbool van een maatschappelijke structuur met een baas (de dirigent) en ondergeschikten (orkestleden).

Ware democratie betekende in hun ogen dat ieders stem even zwaar telde en dat het daarom tijd werd voor een andere muzikale organisatie. Mede dat idee stond aan de basis van de ensemblecultuur zoals die in Nederland opkwam na 1970. Het ensemble verschilde in bezetting wezenlijk van oude ensembles zoals strijkkwartetten, blaasgezelschappen, trio's en kwartetten; het bestond meestal uit maximaal vijftien à twintig man waarin de meeste instrumenten uit verschillende instrumentenfamilies solistisch aanwezig zijn en muzikaal van gelijk gewicht zijn. Dat leidde niet alleen tot nieuwe muziek die niet wordt gestuurd door een puls waaraan iedereen zich ondergeschikt moet maken, maar door een zeer polyfone, bijna anarchistische structuur vol gelijken, ook buiten de muziekwereld. Voor de pioniers van de ensemblecultuur was het ensemble een blauwdruk van een toekomstige, democratische, niet-hiërarchische samenleving. Die nieuwe samenleving leek zich na 1970 aan te dienen. Ook al vormde de ensemblecultuur in de muziek slechts een splinter van die samenleving en al was zij buiten die splinter nauwelijks bekend (want nieuwe klassieke muziek bleef vooralsnog het domein van een kleine groep die nieuwe esthetiek kon plaatsen boven ethiek), onderliggende ideeën drongen ook door tot onderwijs, gezondheidszorg en andere sectoren.

De opkomst van de jeugdcultuur in de jaren vijftig en zestig en het steeds grotere commerciële succes in de jaren erna staat niet los van een andere omgang met sublimatie in kunst. Kunst is per definitie sublimatie en stilering, waardoor de eventuele emotionele impuls bij de maker en de ontvanger zowel wordt versterkt als verzwakt en zeker veranderd. Populaire kunst, ook de populairste klassieke muziek, deelt met 'jeugdkunst' een grote nadruk op het herkenbare in vorm en expressie. Daardoor heeft 'geleerde kunst', niet alleen klassieke muziek, met name moderne muziek, het altijd moeilijker dan populaire muziek waarin meer wordt ingespeeld op bekende clichés inzake compositie en expressie en die daarom 'toegankelijker' heet te zijn dan 'geleerde' muziek. Dat sommige liefhebbers van klassieke muziek zich bedreigd voelden in hun positie

en hun positie trachtten te behouden door met het nieuwe klimaat mee te gaan, blijkt onder meer uit het feit dat in kunstbeschouwingen veel meer de nadruk kwam te liggen op het expressieve en herkenbare die zwaarder zouden wegen dan het compositorische en het autonome. De burgerlijke idee van esthetische autonomie bleek meer en meer een verhulling voor het feit dat de esthetiek van klassieke muziek nauw verbonden was met een klasse die onder vuur kwam te liggen en dat andere klassen een andere muziek en daarmee ook een andere esthetiek uitdroegen. Heel ver hierin ging componist Konrad Boehmer. 'De "Vijfde" van Beethoven heeft uitsluitend die waarde die een maatschappij in een bepaalde historische situatie aan zo'n werk hecht.'<sup>563</sup> Verweet Boehmer de burgerlijke cultuur het voor de schermen ontkennen van de sociale factor bij de muziekwaardering, Boehmer deed het andere uiterste en ging, anders dan Paap en Flothuis, beiden door Boehmer weggezet als 'sommige achterhaalde cultuurfilosofen'<sup>564</sup> voorbij aan de esthetiek. In de kunstbeschouwing ging veel meer aandacht uit naar de ontvanger, ook om economische redenen, die ten koste ging van waardering voor het aanvankelijk nog onbegrijpelijke en zeker onrendabele experiment. Om het begrip van kunst te vergroten, greep men ook vaker terug naar de biografie van de maker en andere contextuele factoren. Biografieën van componisten en zeker schrijvers schonken met de jaren steeds meer aandacht aan het leven van de maker en de opvatting dat de gedachten en emoties van de maker betrekkelijk ongefilterd in het kunstwerk terechtkwamen, een idee dat niet alleen in populaire media maar ook in de 'serieuze' meer terrein won.

### **Beethoven in belletrie**

Hoezeer deze veranderingen, hier kort aangeduid, op termijn een groot deel van de cultuur bepaalden en ook de verbeelding ervan, toont onder meer een blik op de vermeldingen van Beethoven in belletrie. Net als in eerdere perioden zijn er korte vermeldingen in primaire en secundaire literaire teksten die over de muziek niets

nieuws zeggen, maar wel een functie hebben binnen de tekst of het commentaar daarop en aangeven dat Beethoven nog steeds voldoende betekenis heeft voor een nieuw publiek, ook al kan die betekenis meer duiden op conventie dan op een grote interesse. Cyriel Offermans zag in 2008 kenmerken van Beethovens late werken ook in Gerrit Kouwenaars toen meest recente dus late werken: de extreme concentratie op de middelen en de onafhankelijke omgang jegens conventie.<sup>565</sup> De schrijver en vertaler August Willemsen, die ook een tijdlang aan een conservatorium studeerde, meende dat analyse van een kunstwerk de esthetische sensatie vergroot en bestreed de heersende idee dat analyse de ontroering en zeker de liefde in de weg zou zitten. ‘Ik noem een voorbeeld, uit het begin van mijn boek [*Vrienden, vreemden, vrouwen*], waar ik over de *Appassionata* van Beethoven zeg dat ik niemand op het conservatorium kan uitleggen wat het mij doet dat Beethoven die eenvoudige mineurklank in f even later omkeert in as groot.<sup>566</sup> Bij weinig schrijvers zal men zo’n technische beschrijving aantreffen. Als ze al luisteraars zijn, dan zeker niet op deze wijze. Marja Pruis bejubelde Rudy Kousbroek als een origineel denker en gaf als voorbeeld deze opmerking van Kousbroek. ‘Zou Beethoven nog worden gelezen als hij een schrijver was geweest?’<sup>567</sup> De opmerking raakt aan een kwestie die Kousbroek in 1975 aan de orde stelde: waarom houden veel muziekliefhebbers wel van Bach en Beethoven en niet van Berg en Boulez (het spelen en beluisteren van hedendaagse muziek bezorgt de betrokkenen de vreselijkste mentale en fysieke kwalen, waarover Kousbroek in geuren en kleuren wist te uitweiden), terwijl de meeste literatuur liefhebbers liever Hermans en Lucebert lezen dan Vondel en Dante? En toegegeven, alle componisten die na 1900 om allerlei redenen werden uitgemaakt voor de nieuwe Beethoven (bijvoorbeeld Stravinsky en Boulez) haalden bij lange na niet Beethovens ruime bekendheid, laat staan betekenis in de brede cultuur.

Anders wordt het wanneer Beethoven voor de schrijver of recensent nadrukkelijk onderdeel is van een cultuur waartoe de auteur

bewust wel of niet behoort. De komst van de multiculturele samenleving heeft duidelijk gemaakt dat omgang met klassieke muziek ook een sociale daad is. Robert Vuijsje is door zijn afkomst en situatie bij uitstek een representant van de multiculturele samenleving, vandaar wellicht dat hij in een interview Beethoven in de volgende termen beschreef: 'Ik ben opgegroeid in Buitenveldert, ver genoeg van de Bijlmer en al die andere zwarte mensen. Mijn vriendinnen, op een paar mede "whiggers" na, zijn wit en komen uit Oud-Zuid. Ik heb jaren hockey gespeeld. Kreeg klassiek pianoles, niks blues, keihard Beethoven. Heb mijn vwo-diploma in zes jaar gehaald op het Montessori Lyceum. Heb uitsluitend witte gymnasium-achtige vriendjes gehad op een enkele "safari trofee" na.'<sup>568</sup> Minder kleurrijk uitgesproken, maar met dezelfde strekking speelt Beethovens die rol in het verhaal 'Dooie visjes' van Hermine de Graaf.

Dezelfde werkelijkheid, maar nu 'van de overkant bezien', staat centraal in dit citaat van Arie Storm. "'De romans van Anna Enquist en Margriet de Moor spelen zich af in de welstandsklasse waar men zich het liefst met elkaar verstaat door over opera's en strijkkwartetten te praten', schreef auteur Herman Stevens eens naar aanleiding van het van maatschappij en actualiteit afgewende gelaat van een groot deel van de Nederlandse letteren.'<sup>569</sup> Volgens Rob Schouten zijn Bach en Beethoven componisten voor 'oude auteurs' die muziek van hun helden beluisteren in 'hoge, dure burgerzalen.'<sup>570</sup> Voor Peter Buwalda echter zijn de twee werelden met bijbehorende muziek uitstekend verenigbaar. Hij schrijft even graag en uitvoerig over Beethoven als over Elvis Presley. 'Dat vind ik zó boeiend, waarom ze allebei crispy en lekker zijn. Het is fijn om daar lang over na te denken. Geen hond die daar wat aan heeft, overigens.'

Een enkele schrijver wil erkennen dat Beethovens ambacht van betekenis is voor het eigen ambacht. Stephan Enter vergeleek zijn roman *Grip* met Beethovens 'Mondschein'-sonate. 'Andante sostenuto, esthetisch en kalm. Dat is deel 1 van mijn boek: Paul. Dan het allegretto, de onrust en frustratie sluipt erin: dat is deel 2, Martin. En dan presto agitato: dat is deel 3, de onstuimige en

zelfverzekerde Vincent. Maar ik moet bekennen: dit heb ik pas later bedacht.<sup>571</sup> Oek de Jong laat in zijn roman *Opwaaiende zomerjurken* een personage zeggen: ‘Deze muziek [van Beethoven] is in vele opzichten extreem. Zij is zeer emotioneel en tegelijk met ijzeren hand gestructureerd.’ Die zin had wat betreft de schrijver ook van hem kunnen zijn. Een vergelijkbare opmerking is van W.F. Hermans. ‘Wie mijn boeken aandachtig leest, ontdekt dat ze zijn opgebouwd als muziekstukken met een regelmatige wisseling van tempi, allegro en andante, versnelling en vertraging. Ik heb jong kennism gemaakt met muziek. Mijn moeder speelde piano, Liszt en Beethoven, wat me weinig zei, maar toen ik op de distributie-ontvanger van mijn grootmoeder Bach hoorde, was ik weg. Als de Mattheüspassie onder Mengelberg werd uitgevoerd, was ik niet van de radio weg te slaan. (...) Ik mag zeggen dat Bach mijn leermeester is. Hóe zijn invloed en die van Chopin in elkaar zit zou ik niet kunnen zeggen. Die hangt in elk geval samen met het stramien, de constructie van hun werk. Er bestaat geen opleiding tot romanschrijver, maar als die bestond, zou er net als op de conservatoria plaats moeten zijn voor een compositieklas.’<sup>572</sup>

De status van Beethoven zoals bejverd door de Notenkrakers (niet meer dan een goede componist voor een niet-normerende niche in de samenleving) is na 1970 gemeengoed geworden. In de jaren zeventig was de heersende reactie op Beethovens oude status vooral spot en kritiek. Kees van Kooten en Wim de Bie maakten de ernst die Beethoven kreeg toegedicht, belachelijk in het satirische programma *Hadimassa*. Illustratief hiervoor zijn ook de uitspraken over Beethoven van Karel van het Reve in zijn bundel *Uren met Henk Broekhuis*, gebundeld in 1978. Zijn gegroeide verwerping van het communisme resulteerde onder meer in het streven de hooggestemde idealen van het communisme inzake kunst en samenleving te relativeren en – wellicht in het verlengde daarvan – in ironie als algehele levenshouding. Elke ernst, verhevenheid en wil tot wereldverbetering waren voorwerp van spot. Ook Beethoven ontkwam niet aan Reves relativiseringsdrang. De slavist hield van



klassieke muziek, maar dan van muziek van vóór 1800, voor hem muziek waarin hij geen programma of opgelegd dieper gevoel hoefde te ondergaan. Hij hield dan ook aanvankelijk niet van de late kwartetten van Beethoven. 'Het is net of iemand je met veel nadruk wil uitleggen hoe moeilijk hij het wel heeft.'<sup>573</sup> Diverterende en on-programmatische muziek raakte hem veel meer.<sup>574</sup> Met genoeg constateerde hij in 1990 dat zijn muziekbenadering het tij mee had, al heeft die verandering geen invloed gehad op de ontwikkeling van zijn muzikale smaak.<sup>575</sup> Beethoven heeft hij dan ook pas op latere leeftijd leren waarderen.<sup>576</sup> Voor Annie M. G. Schmidt was Beethoven het begin van de romantiek. 'Dat soort lieflijkheid en romantiek heeft de hele eeuw doorgezeikt, zeg maar, en is heel erg verwaterd en is nu, in de literatuur geëindigd in de kasteelroman.'<sup>577</sup> Een knipoog plaatsen was haar eerste natuur, haar populariteit was na 1970 veel groter en wijdverbreider dan ervoor.

Dit pleidooi voor ironie, meer speelsheid en minder ernst en heiligheid (in de jaren zeventig bijna een geloofsartikel voor de VPRO en daarmee in een gepolariseerde cultuur verdacht bij andere groepen) was in de letteren niet nieuw (het komt al voor bij Elschot, een schrijver die Karel van het Reve zeer bewonderde), maar kreeg na 1970 een steeds grotere plaats in de cultuur, niet alleen in de Beethoven-receptie. Moest na 1990 een televisieprogramma intense gevoelens opwekken met behulp van klassieke muziek, dan greep men niet naar Beethoven, maar eerder naar klassieke muziek van Pärt, Holt, Glass en Rachmaninov. Werd Beethoven vóór 1970 gewaardeerd en bejubeld om zijn energie, vastberadenheid en vormvastheid, na 1990 zijn deze twintigste-eeuwers geliefd vanwege hun rustgevendheid, ingetogenheid, introspectie, innigheid, verstilling en klankgevoeligheid met gedeeltelijk moderne middelen. Ironie en humor zijn inmiddels geaccepteerde en alom toegepaste middelen in het publieke debat, niet alleen bij gelijkgezinden van de VPRO, maar, sinds de polarisatie van de jaren zeventig wat is weggeëbd, ook bij andere, meer 'rechtse' deelnemers. Verhevenheid en grootspraak zijn dankbare prooien voor *debunkers*. Na 1980 maakte bespott

van klassieke muziek, onder meer op de *Bescheurkalender*, plaats voor vergeetachtigheid en verbanning naar de niche waarin hoge kunst nog een ernstige zaak was. Dat klassieke muziek gold als muziek voor een overwegend grijs publiek, terwijl een jonger publiek geacht werd eerder naar andere muziek te luisteren, speelt daarbij zeker mee. De aandacht in de media voor klassieke muziek, niet alleen Beethoven, is enorm afgenomen. Als klassieke muziek al wordt besproken, dan wel met respect, maar niet als voorbeeld voor de cultuur als geheel. Veel klassieke muzikliefhebbers doen veel minder heilig over 'hun kunst' dan vijftig jaar eerder. Autoriteiten zijn niet meer vanzelfsprekend en de komst van internet gaf veel meer mensen de mogelijkheid hun zegje te doen over alles en iedereen in een cultuur waarin mensen zichzelf graag presenteren. De krant is allang geen meneer meer.

Vergeleken met de periode 1945-1970 kent de Nederlandse literatuur vrijwel geen schrijvers zoals Vestdijk voor wie de muziek een groot onderwerp is dat aparte omvangrijke publicaties verdient. Soms speelt muziek (een zeer enkele keer Beethoven) een grote rol in een roman, zoals in *Kreutzer-sonate*<sup>578</sup> van Margriet de Moor en in *Otmars zonen* van Peter Buwalda.<sup>579</sup> De enige schrijver die aan muziek een zelfstandig boek wijdde, is Maarten 't Hart die monografieën schreef over zijn twee favorieten, Bach en Mozart. Er bestaat geen Nederlands boek, geschreven door een literator dat vergelijkbaar is met de monografie die de Franse romancier en essayist Michel Butor wijdde aan de Diabelli-varianties. Wel schreef Stefan Hertmans (geen Nederlander, wel prachtig schrijvend in het Nederlands en publicerend in Amsterdam) mooie essays over onder meer Wagner en Hindemith. Hopelijk treedt deze Vestdijk-bewonderaar ooit in het voetspoor van een zijn voorbeelden.

De vermeldingen in belletrie zijn kwantitatief gezien nauwelijks afgenomen en kwalitatief beschouwd even informatief over een deel van de cultuur van hun tijd als de verwijzingen in belletrie uit eerdere jaren (schrijvers zijn op dit punt meer geïnteresseerd in clichés dan in nuances).



*Bernard Haitink dirigeert het Concertgebouworkest in Beethovens Negende symfonie (1980).*

### **Beethoven in de concertzaal**

Al deze maatschappelijke veranderingen, hier zeer kort aangeduid, gingen gelijk op met veranderingen in de Beethoven-receptie, al is de relatie tussen die twee meestal indirect en impliciet, waardoor het gevaarlijk is de twee duidelijk met elkaar te verbinden. Op enkele spraakmakende uitzonderingen na waren musici en muziekschrijvers niet bezig met de maatschappelijke betekenis van muziek - dat Louis Andriessen en Konrad Boehmer<sup>580</sup> met hun uitspraken veel aandacht van media kregen is omdat ze de uitzonderingen op deze regel zijn. Omgekeerd lieten politici en andere beleidsmakers zich zelden uit over de positie van kunst in de samenleving - bij een

kennistest onder Tweede Kamerleden bleek hun kennis van 'hoge kunst' veelal abominabel.<sup>581</sup> De groepen naderden elkaar pas wanneer een van hen de behoefte voelde de ander te overtuigen van het eigen gelijk. Van zichtbare beïnvloeding vanuit een van de twee groepen was vooral sprake op twee momenten. Het eerste was in de jaren zeventig toen Notenkraakers en andere componisten zich ideologisch uitlieten over de maatschappelijke relevantie van kunst, het tweede was vanaf de jaren tachtig toen de overheid stapsgewijs via bezuinigingen de kunsten steeds minder belangrijk trachtte te maken in het sociale verkeer en rechtse politici met kreten als elite en linkse hobby de kunst verder wilden marginaliseren.

De geluiden van sommige Notenkraakers na 1970 waren in de kern een herhaling van wat zij reeds verkondigden in de jaren zestig: meer democratisering, meer aandacht voor nieuwe muziek en meer openheid jegens andere culturen. Die geluiden lokten na 1970 verschillende reacties uit. In grote delen van het land had men aanvankelijk niet de behoefte mee te gaan met de nieuwe opvattingen, zeker niet als het ging om de omgang met Beethoven. Critici die in landelijke (lees: Amsterdamse) kranten stelden dat Beethovens muziek nu wel zijn beste tijd had gehad, kregen geen steun vanuit 'de provincie'. Veel professionele symfonieorkesten brachten niet alleen vele werken van Beethoven, de meeste orkesten in het land presenteerden aan het einde van het seizoen een Beethoven-cyclus, weliswaar niet meer een reeks concerten met het complete symfonische oeuvre, maar wel een serie die de speciale positie van Beethoven deed uitkomen (geen enkele andere componist kreeg jaarlijks die ruime bijzondere aandacht). Een rapport uit 1973 over orkestbezoek constateerde een grote belangstelling voor concerten met muziek van Beethoven vooral bij 'jonge mensen'.<sup>582</sup> De herdenking in 1977 van Beethovens honderdvijftigste sterfjaar vormde uiteraard een dankbare aanleiding, maar ook zonder die aanleiding was Beethovens muziek op de orkest podia een vertrouwd verschijning. Tot in de jaren tachtig waren deze cycli een vast onderdeel van het beleid van veel orkesten. Het Amsterdams Philharmonisch

Orkest, dat van meet af aan een minder avontuurlijke programmering had dan stadsgenoot het Concertgebouworkest, gaf Beethoven een prominente plaats aan het einde van het seizoen – en dat tot 1985, toen het orkest ophield te bestaan. Ook in Rotterdam en diverse andere plaatsen buiten de Randstad waren Beethoven-series tot in de jaren tachtig publiekstrekkingen. Het jubileumjaar 1977 was aanleiding voor een Beethoven-week in Arnhem waaraan niet alleen Het Gelders Orkest deelnam. Ook andere orkesten lieten zich niet onbetuigd. Het Residentie Orkest bracht een cyclus in 1978. Af en toe plaatste een recensent binnen of buiten de Randstad een vraagteken bij een uitvoering van een overbekend werk, maar de uitvoeringen vonden wel plaats, al is niet altijd duidelijk welk motief daarbij de doorslag gaf: de recette of de gehechtheid aan traditie en conventie bij een vaak wat ouder publiek.<sup>583</sup> De bezuinigingen van overheidswege op de orkesten vanaf begin jaren tachtig betekenden eerder een vergroting dan een verkleining van Beethovens aanwezigheid, ten eerste omdat Beethovens muziek meer dan veel andere muziek een hoeksteen was van het programmabeleid en ten tweede omdat men met een basisorkestbezetting wel de klassieken kan spelen, maar niet veel van de romantici en de moderneren.<sup>584</sup> De Bond van Arbeiderskoren vierde in 1978 zijn 75-jarig bestaan met een concert met onder meer Morgenrood plus een werk van Beethoven.<sup>585</sup> In 1987 konden de liefhebbers van Beethovens orkestmuziek voor een cyclus terecht bij het Nederlands Philharmonisch Orkest, Noordhollands Philharmonisch Orkest en Het Brabants Orkest.<sup>586</sup> Drie jaar later klonk Beethoven in mei bij orkesten in Noord-Holland, Gelderland, Brabant en Limburg.

Ook op pianorecitals en programma's met kamermuziek bleef Beethoven een centrale figuur. Ter gelegenheid van het honderdjarige bestaan van het Concertgebouw in 1988 speelde het Alban Berg kwartet Beethovens complete kwartetoeuvre. Muziekcentrum Vredenburg in Utrecht had vanaf de opening in 1979 een kwartetserie waarin Beethovens kwartetten elk jaar een prominente plaats hadden. Hoogtepunt voor de programmeurs was de serie waarin, ver-

spreid over diverse ensembles, Beethovens integrale kwartetoeuvre kon worden gepresenteerd. Veel musici die kamermuziek brachten, trokken zich weinig aan van een nieuwe wind.

Met name critici in de regio en critici van een generatie voor wie Beethoven veel meer was dan een groot componist, waren met zoveel aandacht zeer blij. Naar aanleiding van de Beethovencyclus van het Concertgebouworkest in 1978 schreef Salvator Bloemgarten, tevens auteur van de biografie van Henri Polak en mede-samensteller van een boek over vooroorlogs joods Amsterdam: 'Alle pogingen om Beethovens overbekende voor symfonieorkest geschreven werken eens voor een paar jaar niet in cyclusvorm te brengen leden schipbreuk op de onverwoestbare trouw van de talloze Beethovenminnaars, die nooit genoeg krijgen van diens symfonisch werk.'<sup>587</sup> De pianosonates omschreef Bloemgarten als 'een van Beethovens muzikale monumenten'.<sup>588</sup> Ook Hans Reichenfeld en Lex van Delden grepen elke gelegenheid aan om Beethovens blijvende betekenis te onderstrepen.

Wat daarbij zeker hielp, was dat Beethoven een componist bleef die de grootste musici ertoe bracht het beste uit zichzelf te halen. Anner Bijlsma had hiervoor een prachtige verklaring. 'Welke muzikant houdt niet van Beethoven? Hij is het voorbeeld van een leerling die erin geslaagd is zijn leraar te overtreffen. In de kunst is het zo dat wanneer een leraar goed is de leerlingen bijna altijd epigonen zijn. Beethoven daarentegen is onder Haydn uitgekropen en daarvoor heeft hij de boel zo moeten verdraaien en vertekenen dat hij meteen de *hele* muziek op z'n kop heeft gezet. Het is miraculeus en voor gewone mensen zoals wij niet te vatten.'<sup>589</sup> Het Concertgebouworkest voerde de *Missa solemnis* uit met Leonard Bernstein, de pianoconcerten met Murray Perahia, en de Vierde en Zevende symfonie met Carlos Kleiber. 'Ook in de milde Vierde symfonie hoorden we een verbazend levenskrachtige Beethoven, zozeer uit één stuk dat detailopmerkingen niet op hun plaats lijken. Het publiek onderging de onnederlandse uitstraling van Carlos Kleiber met onnederlands enthousiasme.'<sup>590</sup>

Omgang met Beethovens muziek diende nog steeds als aanbeveling, onder meer in contactadvertenties.<sup>591</sup> In 1984 weigerde het Concertgebouworkest een uitvoering te geven van de orkestversie van Andriessens compositie *De Snelheid* ‘omdat men het stuk bij nader inzien “minder interessant” vindt’. De reactie daarop van Louis Andriessen: ‘Ze vonden dat er al genoeg aandacht was besteed aan *De Snelheid*. Ik wou dat ze dat ook eens van Beethoven zeiden.’<sup>592</sup>

Kortom, de nieuwe culturele wind, ingezet in de jaren zestig, veranderde het concertleven niet meteen, maar wel geleidelijk en op termijn aanzienlijk. Beethoven mocht dan nog steeds op de podia te horen zijn, het aandeel van zijn muziek werd wel kleiner, zeker in de Randstad. Bovendien veranderde onder invloed van de kritischer houding inzake heroïek en de groeiende waardering voor het spel-se enigszins de beoordeling van Beethovens oeuvre. Betekende de periode 1945-1970 een reactie op een eerdere periode waarin sommige werken van Beethoven minder aanzien genoten dan andere maar resulteerde dit niet in een mindere status voor zijn meest als titaans geldende werken, publicaties uit de jaren 1970-2015 brachten een steeds kritischer toon tegenover die werken die vóór 1940 een bijna onaantastbare status genoten, zoals de symfonieën, met name de Derde, Vijfde en Negende. Andere stukken als het Tripelconcert, de Koorfantasie, Wellingtons Sieg, die altijd al wat lager stonden aangeschreven dan de symfonieën, klonken niet zo vaak. De kamermuziek bleef een essentieel onderdeel van de programma’s. ‘Slechts één categorie uit Beethovens kamermuziek cultiveert men in de concertpraktijk volledig: zijn 17 strijkkwartetten – de absolute top. Een concertpraktijk die zich uitsluitend tot zulk een artistieke hoogte uit het oeuvre van een componist bepaalt, schiet schromelijk tekort. Dit gebeurt dan ook niet.’<sup>593</sup>

Daarentegen kwam er na 1970 meer aandacht voor die werken die tot 1970 in de Beethoven-receptie een tamelijk tot zeer marginaal bestaan leidden. Vaak werden deze composities in een bijzondere context geplaatst om daarmee ook de conventies in-

zake programmeren ter discussie te stellen. Het Nederlands Blazers Ensemble, dat van het muzikale experiment zijn handelsmerk maakte, speelde onbekende blaascomposities (die voor 1940 als nogal mozartiaans en diverterend nooit helemaal werden erkend) en plaatste die op een programma met onbekende korte werken van tijdgenoten en daarna ook op een lp.<sup>594</sup> Een enigszins vergelijkbaar programma bracht het 'Inklusief konsert': een reeks van concerten, opgezet door componist en jazzmuzikant Willem Breuker in 1972 in Amsterdam. Op een concert dat zeven uur duurde klonken onder meer stukken van Louis Andriessen en Willem Breuker, *Mixtur* van Stockhausen plus 'werken van Beethoven tot popmuziek, en filmpjes'.<sup>595</sup> De inclusieve concerten waren maar een kort leven beschoren, maar ze versterkten het idee dat muziekstijlen gelijkberechtigd zijn en dat klassieke muziek - daarmee ook Beethoven - geen unieke status heeft en dito behandeling verdient, wel maximale belangstelling en respect.

Ook buitenlandse musici die Nederland aandeden met onconventionele programma's en/of weinig gehoorde werken, kregen om deze reden veel lof. Maurizio Pollini werd geprezen omdat hij zowel de klassieken als de modernen superieur uitvoerde, soms in één programma. In november 1976 speelde hij in het Concertgebouw in Amsterdam voor de pauze Beethovens Diabelli-varianties en na de pauze late stukken van Liszt plus de Tweede pianosonate van Pierre Boulez. (Wat de Diabelli-varianties zijn in de klassieke muziekcultuur, zijn de werken van Liszt en Boulez in de romantische en de modernistische: de meest hermetische representanten van hun stijl.) Charles Rosen bracht in april 1977 in Amsterdam en Den Haag een programma met Hammerklaviersonate en Diabelli-varianties. Dat leidde tot reacties als 'het programma was te onverbiddelijk om een publiekstrekker te zijn. (...) twee keer op een avond de Mount Everest is ook voor de luisteraar een hele onderneming'.<sup>596</sup>

Dergelijke programma's gegeven door Nederlandse musici waren even zeldzaam. Theo Bruins<sup>597</sup> combineerde in maart 1978 de Hammerklaviersonate met de *Préludes* boek twee van Debussy en in april



1981 de Diabelli-varianties met de *Etudes* boek één van Debussy.<sup>598</sup> (De *Etudes*, veel meer dan deze *Préludes*, zijn de meer hermetische representanten van Debussy's taal.) De moeite die velen nog vóór 1940 hadden met Beethovens late werken was resoluut omgeslagen in een verering voor kunst met een uitzonderlijk karakter. Veelzeggend is deze recensie van de uitvoering op lp van alle late kwartetten door het LaSalle kwartet. 'Alle redelijke tot zeer goede individuele en collectieve prestaties kunnen niet verhullen dat deze uitvoeringen en daarvoor onze luisteractiviteiten gebukt gaan onder de bijna heilige ernst die de "fijnproevers" onder ons overvalt zodra er van deze "abstracte" en "haast onaardse" kwartetten sprake is. Een meer onbevangen instelling ten aanzien van de "late" Beethoven, zoals Pollini<sup>599</sup> die bezit en zoals ook afstraalt van de CBS-uitvoering van de late kwartetten door het Juilliard Quartet, zou de overtuigingskracht van de LaSalle-versie zeker ten goede zijn gekomen.'<sup>600</sup> De *Missa solemnis* heette voor Reichenfeld 'de Himalaya der toonkunst'.<sup>601</sup> Daarin stond hij niet alleen. Haitink noemde het 'een kathedraal. Daar blijf je je hele leven bang voor',<sup>602</sup> vandaar dat hij het werk pas laat in zijn carrière voor het eerst dirigeerde. Het aantal programma's met werken van Beethoven werd na 1970 geleidelijk aan minder talrijk, maar de opbouw ervan veranderde meestal niet. Bernard Haitink dirigeerde voor het eerst een Beethovencyclus in 1973 – en toen niet bij het Concertgebouworkest, maar het London Philharmonic. 'Het was een soort heilig moment. Ik [Haitink] ben het type dirigent dat de muziek telkens weer opnieuw moet leren. Ik had nog nooit eerder een Beethovencyclus gedaan. Er is een enorm verschil tussen het dirigeren van een of twee symfonieën en het dirigeren van alle negen in een cyclus. Je ziet ze in een geheel ander licht.'<sup>603</sup> In 1978 dirigeerde Haitink bij zijn Nederlandse orkest een cyclus met alle symfonieën en pianoconcerten, de eerste Beethovencyclus van het orkest sinds 1970.

De ruimere aandacht in de concertpraktijk van de jaren 1970-1980 voor projecten die vóór 1970 golden als buitenissig, duidt voor een deel op een aandacht voor het bijzondere en geeft ook aan dat de conventionele projecten iets aan kracht begonnen in te boe-

ten, zeker in Amsterdam. ‘Waarom in het voorjaar en met name in de maand mei sinds mensenheugenis Beethovenseries worden gegeven, heeft nog geen mens, laat staan een musicoloog, op bevredigende wijze kunnen verklaren. Dat het Weihnachtsoratorium rond Kerst en Nieuwjaar wordt uitgevoerd en dat de Mattheus [beide van Bach] het beste in het gehoor ligt op Palmzondag en Goede Vrijdag laat zich raden. Maar waarom menig orkest nog steeds niets beters als seizoensafsluiting weet te bedenken dan de Beethovencyclus, dat geeft – anno 1979 – te denken.’<sup>604</sup> Deze uitspraak van Hans Heg is niet alleen zeer Amsterdams, maar ook zeer tijdgebonden. Zijn verschil in behandeling van Bach en Beethoven lijkt mij ingegeven door het feit dat Bach inmiddels het domein was van de historische uitvoeringspraktijk (en daarmee ‘de nieuwe Bach’ een kind was van de jaren zestig) en Beethoven nog niet (en nog een voorbeeld was van de pre-Notenkrakers muziekpraktijk). Toen beide componisten na ca. 1985 ingelijfd waren door de burgerlijke concertpraktijk en na 1980 door de historische uitvoeringspraktijk waren uitvoeringen van Bachs grote werken voor Pasen en Kerstmis net zozeer een conventie in de concertpraktijk als de symfonieën van Beethoven dat waren aan het einde van het concertseizoen.

### **Beethoven op geluidsdragers**

Dat de vele concerten met Beethovens muziek nog tot zeker 2000 ook in een commerciële behoefte voorzagen, blijkt ook uit de vele opnamen op lp, vanaf de jaren tachtig cd en vanaf 2000 internet. De markt voor grammofonplaten floreerde en Beethoven was een hoeksteen van ook deze sector. Diverse musici die al actief waren voor 1970, maakten ook daarna plaatopnamen, de beroemdste onder hen zelfs meerdere malen. Voor een klein land met een kleine markt is de lijst aanzienlijk lang. De beste Nederlandse musici hebben of hadden een internationale carrière, konden opnamen maken voor buitenlandse labels en de vraag naar nieuwe uitstekende opnamen was tot 2000 groot. De komst van de cd rond 1981 betekende aanvankelijk vooral een verandering van geluidsdrager; serieuze

bedreigingen van het cd-aanbod vormden na 2000 de overdosis aan nieuwe titels (terwijl de meeste klassieke cd's gekocht werden door een ouder publiek dat van veel werken al een of meer uitvoeringen in huis had), de komst van goedkopere of gratis geluidsdragers op internet en de onvoldoende aanwas van jong publiek, het laatste mede als gevolg van de tanende behoefte aan verheffing, de veranderde relatie tussen 'hoge' en 'lage' cultuur en het feit dat steeds minder jongeren opgroeien met klassieke muziek, vandaar dat de vergrijzing in de concertzaal na 1990 veel sterker was dan daarvoor.

### **Componisten over Beethoven**

Omdat de culturele veranderingen, ingezet rond 1970, de cultuur niet meteen volstrekt beïnvloedden, leek de herdenking van Beethovens honderdvijftigste sterfjaar in 1977 sterk op de viering van Beethovens tweehonderdste geboortjaar in 1970. Er verschenen vele nieuwe grammofonplaten, speciaal voor de gelegenheid gemaakt, en er waren iets meer uitvoeringen in de zaal, maar van groots opgezette festiviteiten als in 1920 was geen sprake. Het tijdschrift *Luister* bracht een bespreking van recente boeken, maar deze waren alle van buitenlanders. Ernst Vermeulen wijdde in *Mens en Melodie* in 1977 een artikel aan de invloed van Beethoven op hedendaagse componisten en beperkte zich eveneens tot buitenlanders.<sup>605</sup> De Nederlandse componist die voor 2000 Beethoven nog het meest ter sprake bracht in zijn geschriften, was Peter Schat. Hij bewonderde de meester uit Bonn om zijn grootsheid en wilde zich graag laten inspireren door Beethovens heroïek. Wellicht verwerkte hij die bewondering in zijn composities in genres waarin ook Beethoven actief was zoals symfonie, opera en pianoconcert. Die genres werden ook beoefend door componisten die zich niet over Beethoven uitlieten. Als Nederlandse componisten zich al uitlieten over muziek die hen zeer inspireerde, dan spraken zij over Stravinsky (zeer belangrijk voor Louis Andriessen, Otto Ketting en Tristan Keuris), Alban Berg (Ketting), Tsjajkovski (Keuris), Arvo

Pärt en Krzystof Penderecki (Joep Franssens), jazz (Loevendie), Bernstein en Copland (Roukens). Beethoven is voor zijn hedendaagse Nederlandse collega's een goede componist, niet meer en niet minder, zonder speciale status. Elke componist verwerkt Beethovens invloed op zijn eigen manier. Soms nemen componisten slechts een idee dat zij anders uitwerken (zoals de frasering bij Andriessen en de vorm bij Zuidam), soms een detail dat opduikt in een andere context (zoals bij De Bondt). Voor iedereen is Beethoven eerder een bron van inspiratie dan een aanleiding tot commentaar: een groteske parodie als die van Louis Andriessen uit 1970 ontbreekt, want Beethoven hoefde na 1970 niet een tweede maal te worden gemarginaliseerd.

Tristan Keuris: 'Wat mij interesseert is het moment waarop je wordt bedrogen. Beethoven had het lef om de toehoorder te misleiden. Hij schreef een brave cadens, à la Louis van Dijk, en plotseling blijkt hij er een halve maat te hebben uitgeknipt. Om dat te kunnen moet een componist wel precies weten wat voor de hand ligt. Hij moet het vak tot in de finesses kennen.'<sup>606</sup> Keuris stond vanaf zijn *Sinfonia* (1976) te boek als een componist die zich graag liet inspireren door oudere meesters, vooral Stravinsky en Tsjajkovski en om die reden soms de naam had conservatief te zijn. Dat etiket beschrijft zijn muziek vanaf 1980 maar half. In de details kan zijn muziek atonaal en vanuit klassiek perspectief richtingloos aandoen, vooral in de opening van de werken; in de grote lijn echter gaat de geest van Louis van Dijk hand in hand met de misleiding.

Rob Zuidam: 'Bij die klassieke componisten [van de Eerste Weense School] zit het drama ingebakken in de vorm. Zij componeerden, schematisch gezegd, in blokken van een beperkt aantal maten. Als ik hun muziek hoor probeer ik te ontdekken hoe ze die blokken met elkaar verbinden, welke ontsnappingsroutes ze bedenken om te voorkomen dat het statisch wordt.'<sup>607</sup>

Louis Andriessen sprak zich via slagwerker Han Bennink uit over Beethoven. 'Wat Han Bennink [met] Beethoven [doet] is ook precies wat ik er niet aan goed vind. Dat is dat het eigenlijk altijd

hetzelfde is. Dat het binnen die context, die syntaxis, vrij voorspelbaar is. Net als Beethoven.<sup>608</sup>

Voor John Borstlap bezorgde het begin van Beethovens kwartet opus 131 hem een 'onvergetelijke muzikaal-religieuze ervaring'. De reden: 'de aanvangsfuga (...) dat uiterste, existentiële eenzaamheid afwisselt met sublieme aanvaarding'.<sup>609</sup>

Cornelis de Bondt was geïntrigeerd door Beethovens doofheid. Die ziekte was geen fysieke aandoening, maar het gevolg van een houding: Beethoven wilde alles horen wat hij als componist kon benutten. Dat was te veel gevraagd. Die kwestie stelde hij centraal in zijn compositie voor muziektheater *Beethoven is doof* (1993). Zijn vijfdelige cyclus *Het gebroken oor* draait om de teloorgang van de vanzelfsprekendheid van de klassieke tonaliteit en bijbehorende vorm en expressie. In twee delen daaruit plaats hij elementen uit twee werken van Beethoven in totaal andere contexten: aspecten van de Marche funèbre uit de Eroica in *De deuren gesloten* (1985) voor ensemble en aspecten van de pianosonate opus 111 in *Grand Hotel* (1988) voor piano. De aspecten die De Bondt leent van Beethoven in *Grand Hotel* (zoals het verminderde septiemakkoord, de opbouw van een loopje vlak voor het einde van de expositie, het ritme van variatie twee in het tweede deel, de plotselinge onduidelijkheid van puls als in deel twee Beethoven moduleert van C naar Es) verschijnen bij Beethoven uitgewerkt op soms grote schaal, bij De Bondt vaak incidenteel. Hoe vreemdend dat werkt, blijkt wanneer de aspecten klinken in een citaat uit Beethovens compositie. De nieuwe context vol hameerende klanken en bewust elliptische, om niet te zeggen hakkelige ritmen getuigt van De Bondts affiniteit met De Haagse School met als voorman Louis Andriessen. Beethovens energie, zeer bewonderd door Andriessen en De Bondt, krijgt een geheel nieuwe vorm. De première van *Grand Hotel* vond plaats in het Amsterdamse Grand Hotel Victoria, regelmatig bezocht door onder meer Otto Klemperer, een dirigent uit de tijd waarin de klassieke tonaliteit nog een soort Grand Hotel was.<sup>610</sup>

Ook Martijn Padding komt als leerling van Louis Andriessen voort uit De Haagse School. Ook hij is geïntrigeerd door Beethovens energie en de wil die met eigen middelen vorm te geven. Hij reageerde dan ook positief toen het Holland Festival hem uitnodigde een stuk te schrijven, gebaseerd op de schetsen van Beethovens onvoltooide Tiende symfonie en dat zou klinken in het kader van een serie met alle symfonieën door het Belgische oude muziekgezelschap Anima Eterna. Het resultaat *Glimpse* (2010) is een energiek werk met veel meer oog voor de lange lijn dan de twee genoemde delen van *Gebroken Oor*, ook al duren die delen een stuk langer. De verwijzingen naar Beethoven zijn nog meer dan bij De Bondt onderdeel van een nieuw betoog. De citaten klinken minder als vreemde elementen, ook omdat Padding in deze fase van zijn oeuvre minder uit is op stijlcontrasten dan De Bondt toen die *Het Gebroken Oor* schreef.<sup>611</sup>

### **Oude muziek als nieuwe beweging**

Zoals wel vaker komen nieuwe impulsen van buitenaf en worden ze aanvankelijk door de heersende groep met scepsis bejegend. Een keerpunt in de Nederlandse Beethoven-receptie kwam rond 1980 vanuit de historische, soms ook geheten ‘authentieke’ uitvoeringspraktijk. Deze praktijk richtte zich vóór 1970 vooral tegen de geringe aandacht in de concertzaal voor oude muziek (van voor Bach), waarbij de aandacht aanvankelijk vooral uitging naar barokmuziek. Rond 1970 nam de publieke belangstelling voor deze muziek en de toen onder liefhebbers van oude muziek gangbare wijze van uitvoeren enorm toe. Deze speelwijze was sterk gericht op de expressie en transparantie van details, minder op ritmische continuïteit, met een grote aandacht voor de klank die eerder voorzichtig dan robuust werd gebracht en duidelijk anders was dan de wijze waarop tot dan toe orkesten en kamergezelschappen muziek uit klassieke en latere tijdvakken uitvoerden. De historische uitvoeringspraktijk verweet deze ‘traditionele gezelschappen’ een veel te romantische en pathetische recht-toe-recht-aan benadering op instrumenten waarvoor deze muziek niet was geschreven.<sup>612</sup> Omgekeerd zagen de critici

van de historische uitvoeringspraktijk dit fenomeen primair niet als een poging tot reconstructie van een oude klankwereld, maar als een hedendaags verschijnsel vanuit een hedendaags klankideaal dat vooral onder een jong en alternatief publiek veel weerklank vond, vereeuwigd in *bon mots* als muziek voor de tegencultuur (demonstraties tegen de oorlog in Vietnam werden opgeluisterd met uitvoeringen van barokmuziek, gespeeld door oude muziekpionier Ton Koopman) en ‘geitenharen wollen sokken’. Frans Brüggens, in 1970 nog uitsluitend blokfluitist en bij zijn dood in 2014 door *The Guardian* bestempeld als exponent van de ‘Dutch counterculture’ van de jaren zestig, noemde in 1970 de uitvoeringen van het Concertgebouworkest van Mozart en Beethoven zelfs ‘van A tot Z gelogen’. (De kennis over de historische uitvoeringspraktijk en de pretentie daaromtrent weerspiegelden zich in het taalgebruik: aanvankelijk sprak men nog gedeceerd van ‘authentiek’, daarna eerder van het veel bescheidener klinkende ‘historisch geïnformeerd’; aanhangers van deze speelwijze erkenden na een eerste fase vol ‘Jehova’s getuigen’ [om met Ton Koopman te spreken] dat men het nooit helemaal precies kan weten.)

Na Brüggens opmerking was het Concertgebouworkest bereid de uitdaging aan te gaan en begon het in de jaren zeventig samen te werken met oudmuziekspecialist Nikolaus Harnoncourt, eerst in de passies van Bach, daarna in symfonieën en opera’s van Mozart en vanaf de jaren tachtig ook in symfonieën van Haydn, Beethoven en Schubert. De historische uitvoeringspraktijk rukte na 1970 op richting heden en vroeg of laat was Beethoven aan de beurt (in 1988 dirigeerde Harnoncourt voor het eerst bij het CO een symfonie van Beethoven, de Derde).

Ook buiten de orkesten ging Beethoven onder het authenticiteitsmes. In de jaren zeventig waagden ook spelers van kamermuziek zich schoorvoetend aan muziek uit de klassieke periode, eerst Haydn en Mozart, daarna ook Beethoven en Schubert. Jaap Schröder, in 1945 begonnen als ‘gewoon’ violist in het toenmalige Omroep Kamerorkest en in de jaren vijftig en zestig lid van het

Nederlands Strijkkwartet, zette in de jaren zeventig de stap naar de oude speelwijze. Hij richtte kwartetten op en maakte met het Quartetto Esterhazy opnamen van Mozarts Haydn-kwartetten, met het Smithson kwartet van Beethovens kwartetten opus 18 (zijn meest mozartiaanse) en met Jos van Immerseel de vioolsonates. Het Festival Oude Muziek te Utrecht, dat voor het eerst plaatsvond in 1982, had in 1988 als thema de pianoforte (nadat het eerder al aandacht aan het instrument had besteed) en bracht in 1994 een serie concerten met alle pianosonates van Beethoven op oude instrumenten, bespeeld door diverse pianisten onder wie Paul Komen, Ronald Brautigam, Stanley Hoogland en Bart van Oort. In de beste uitvoeringen was het instrument slechts een instrument: een middel tot de persoonlijkheid, alleen hadden sommige musici (nog) niet het vereiste niveau of hun dag niet. Jan Nuchelmans, van 1982 tot 1999 de programmeur van het Utrechtse Festival Oude Muziek, had een grote bewondering voor de Beethoven-vertolkingen van Alfred Brendel, maar miste daarin kleur die hij (meer) hoorde in Beethoven op oude instrumenten.<sup>613</sup> Vanaf eind jaren tachtig wijdde het *Tijdschrift voor Oude Muziek*, uitgegeven door de Organisatie Oude Muziek die ook de drijvende kracht was achter het Utrechtse festival, diverse artikelen aan 'de authentieke Beethoven'. Teneur van die teksten was dat de oude muziek het beste gediend wordt door die te spelen op instrumenten uit de tijd van de componist.

In Beethovens muziek door de nieuwe 'authentieke' bril prees men de grotere transparantie, heldere klank en de subtiliteiten die veel beter hoorbaar waren dan in 'gewone' uitvoeringen'.<sup>614</sup> Op die wijze klonk niet alleen de Eerste symfonie (de eerste symfonie van Beethoven die Brüggem met zijn orkest uitvoerde) maar ook de Derde, zoveel mogelijk ontdaan van in de loop der tijd gegroeide speelconventies 'alsof het stuk drie maanden geleden is voltooid'.<sup>615</sup> Louis Andriessen verklaarde over Mozart door Brüggem dat hij door de authentieke klank de taal van de componist beter begreep. 'En dat is bij Beethoven precies hetzelfde. Ik hoorde voor het eerst die rare lage noten in de hoorn, dat gebrul van die lage hoorn, toen



ik het door een natuurhoorn hoorde spelen. Nu doen ze dat clean en gepolijst, maar als het ware versteend, met die ventielen en klepjes is er geen klap meer aan. Op natuurhoorn is het een gezwoeg, en dan hoor je pas hoe revolutionair het was wat Beethoven met hoorns deed.<sup>616</sup> Deze constatering deed ook (forte)pianist Ronald Brautigam met klaviermuziek van Mozart en Beethoven. ‘Ik speel thuis Mozart en Beethoven alleen nog maar op die forte-piano, zelfs als ik tijdens het concert op de vleugel moet spelen. De klank van de forte-piano past veel meer bij Mozart dan de klank van een vleugel. De forte-piano is minder lieflijk, feller. Als Mozart uitpakte, moet je ook echt kunnen uitpakken en op een vleugel geeft dat toch vaak te veel geweld, zodat je je toch moet inhouden. Bij een forte-piano niet. Het is alsof je een hoop ballast kwijt bent.’<sup>617</sup>

De uitbreiding van het repertoire op historisch verantwoorde wijze uitgevoerd ging niet zonder slag of stoot. Na Brüggens uitspraak ‘van A tot Z gelogen’ verbaasden velen zich over de samenwerking tussen Brüggens geestverwant Harnoncourt met het Concertgebouworkest dat immers op moderne instrumenten speelt. Frans Brüggens loste die spanning op en richtte in 1981 het Orkest van de Achttiende Eeuw op (bestaande uit Nederlanders en buitenlanders), een van de eerste orkesten voor oude muziek dat principieel speelde op oude instrumenten of kopieën daarvan; tot dan betroffen historisch gedocumenteerde uitvoeringen van oude muziek vrijwel uitsluitend kamermuziek. In zijn eerste jaren legde het orkest zich vooral toe op Bach, Mozart en Rameau,<sup>618</sup> en in 1985 verklaarde Brüggens dat hij met zijn orkest niet verder wilde gaan dan Beethovens *Eroica*. Het instrumentarium van het orkest stond het immers niet toe om muziek van na 1800 ter hand te nemen.<sup>619</sup> Vijf jaar eerder verklaarde Nikolaus Harnoncourt dat hij van Beethoven alleen de eerste twee symfonieën wilde uitvoeren.<sup>620</sup>

Daarmee raakten Brüggens en Harnoncourt aan een fundamentele kwestie. De overgang in de jaren 1800-1825 van de klassieke naar de romantische stijl ging hand in hand met een grote ontwik-



*De eerste plaat van het Orkest van de Achttiende Eeuw met muziek van Beethoven (1985).*

keling inzake de bouw en de speelwijze van instrumenten, met name het klavier, de strijkers en de blazers. De behoefte bij componisten en publiek aan een robuustere klank waarmee grotere dynamische contrasten mogelijk waren, resulteerde in instrumenten die meer kracht konden geven en langer legato konden spelen. Vóór 1970 aarzelden vele musici niet om muziek van vóór 1800 te spelen op instrumenten van later datum, ten eerste omdat zij oudere muziek bekeken door de bril van latere muziek (wat, als men geen hedendaagse muziek speelt, onvermijdelijk is) en ten tweede omdat zij in hun benadering van oude muziek niet primair uitgingen van de mogelijkheden en beperkingen van instrumenten van ouder datum

maar van bijvoorbeeld structuur, frasering en contrapunt. Voor veel musici uit 'het authentieke kamp' vanaf circa 1970 tot circa 1990 echter lag het primaat bij het instrument en de klank en koos men idealiter bij iedere periode uit de muziekgeschiedenis voor het instrumentarium uit die periode. De stelling dat men Beethoven niet moest benaderen vanuit zijn opvolgers maar vanuit zijn voorgangers betekende dat musici uit 'het authentieke kamp' zich in eerste instantie richtten op Beethovens vroege werk. Zouden vroegere generaties deze stukken nog hebben bestempeld als diverterend en oppervlakkig en nog niet van de ware Beethoven, voor deze musici was de niet-ernstige kant van Beethoven juist een pré en evenzeer van de ware. Afkeer van romantisch pathos was even zwaarwegend als de wil tot reconstructie. Het eerste wat Ronald Brautigam van Beethoven opnam op een piano uit Beethovens tijd waren vroege, soms Mozart-achtige variatiewerken, het Orkest van de Achttiende Eeuw waagde zich aan *Die Geschöpfe des Prometheus* en de eerste twee symfonieën en Jaap Schröder stortte zich met vrienden op mozartiaanse kamermuziek van de jonge Beethoven voor strijkers zoals de Zes menuetten voor twee violen en contrabas.

### **Nieuw wordt oud en andersom**

De samenwerking tussen Harnoncourt en de Amsterdamse keurtroepen bracht diverse zaken aan het licht die zich ook elders in het muzikleven zouden voordoen. De musici uit 'het authentieke kamp' waren met de jaren steeds beter in staat oude instrumenten of kopieën op historisch verantwoorde wijze te bespelen. Er ging minder mis (musici beheersten hun instrumenten steeds beter) maar ook minder goed (musici durfden minder te experimenteren omdat er in de loop der jaren een consensus was gegroeid over de uitvoering van het oude repertoire). Doordat de beheersing van de details was toegenomen, konden musici beter grotere vormen aan waardoor zij meer in staat waren muziek uit de postbarokke tijd uit te voeren. Die groei betekende ironisch genoeg dat de 'authentieke' speelwijze steeds meer ging lijken op de speelwijze die de

authentiekelingen rond 1970 nog fanatiek hadden bestreden: meer aandacht voor ritmische energie, de lange lijn en de proporties. Bernard Haitink verklaarde in de jaren negentig nog verontrust bij het oprukken van de historische uitvoeringspraktijk dat er voor 'normale' dirigenten als hij steeds minder repertoire zou overblijven, maar wie nu luistert naar opnamen van Harnoncourt in symfonieën van Haydn, Mozart, Schubert, Bruckner en Dvořák (met het Concertgebouworkest) en Beethoven, Mendelssohn, Schumann en Brahms (met buitenlandse orkesten) moet erkennen dat Harnoncourt in diverse opzichten een steeds 'gewoner' dirigent werd; het persoonlijke zit bij hem in eigenaardigheden in tempo en dynamiek die elke dirigent er min of meer op na houdt. Harnoncours gevoel voor frasering en structuur werd meer en meer dat van zijn voorgangers; de winst van de historische verantwoorde speelwijze zit in een minder gladde en meer genuanceerde benadering van details, al worden die details steeds vaker ondergeschikt aan de grote vorm die hem in staat stelde steeds omvangrijker werken te overmeesteren (bij zijn laatste optreden met het KCO in oktober 2013 dirigeerde hij de Vijfde symfonie van Anton Bruckner).

Enigszins anders is dat bij het Orkest van de Achttiende Eeuw omdat dit geen 'modern orkest' is en omdat dit orkest was opgericht met het doel de klank uit de tijd van de componisten te reconstrueren. Na zijn uitspraak over de Eroica als eindpunt veranderde Brügggen van standpunt. In de jaren daarna dirigeerde hij van Beethoven ook de latere symfonieën, het Violconcert en alle pianoconcerten plus muziek van negentiende-eeuwse componisten onder wie Chopin, Schubert, Mendelssohn en Brahms. Van 1991 tot 1994 en van 2001 tot 2005 was Brügggen ook dirigent van het Radio Kamerorkest waarmee hij repertoire uitvoerde dat hij bij zijn andere orkest aanvankelijk bewust links liet liggen. Zijn uitvoering van symfonieën van Mendelssohn heette 'een schoonmaakbeurt' waarin vooral de band met de achttiende-eeuwse klassieken werd benadrukt.<sup>621</sup> Vergelijkbare reacties (grotere transparantie en mooie lijnen) kreeg Brügggen ook toen hij met 'een modern orkest' werken van Brahms

dirigeerde.<sup>622</sup> Het Orkest van de Achttiende Eeuw nam onder zijn leiding tweemaal Beethovens symfonieën compleet op (rond 1990 en rond 2011). De vergelijking van die opnamen toont in wezen dezelfde ontwikkeling die Harnoncourt heeft doorgemaakt. De dirigent was steeds beter in staat grote vormen te hanteren met behoud van een doorzichtige klank en een subtiële aandacht voor details waarbij hij in Beethoven kon profiteren van de ervaringen die hij had opgedaan met recentere componisten.

Zoals de dirigenten steeds meer toegroeiden naar de orkesten, zo namen de orkesten veel over van de dirigenten. Bij het Orkest van de Achttiende Eeuw was die kloof uiteraard het kleinst, maar ook daar is sprake van deze ontwikkeling. Het Concertgebouworkest heeft na Harnoncourt ook Brüggem, Herreweghe, Gardiner en Pinnock op de bok gehad en daarbij laten horen dat het uitstekend in staat is de verworvenheden van de historische uitvoeringspraktijk te integreren in de eigen klank. Hoe meer de twee stijlen verenigbaar bleken, hoe minder kritisch andere orkesten reageerden op deze speelwijze.

Ook buiten de orkesten is er sprake van groeiende toenadering. Ronald Brautigam (1954), van huis uit een pianist voor 'de moderne vleugel' (op zijn eerste platen gemaakt rond 1980 speelde hij onder meer werken van Ravel en Rachmaninov) raakte in de jaren tachtig onder de indruk van de pianoforte. Hij had inmiddels veel van Mozart en Beethoven op de Steinway gespeeld<sup>623</sup> en meende dat bepaalde aspecten van hun muziek beter te realiseren zijn op een piano uit de tijd van de componisten dan op een latere piano. Hij maakte zich het oude instrument eigen en speelde daarmee in 1992 op het Festival Oude Muziek. Dit betekende niet dat hij de moderne vleugel vaarwel zei, integendeel. Hij bleef beide instrumenten koesteren. Het postklassieke repertoire, uitgevoerd op de moderne vleugel, klonk onder zijn handen transparanter dan bij veel collega's (bijvoorbeeld concerten van Brahms en Chopin), terwijl hij op de oude piano een veel dramatischer klank wist te realiseren dan in de jaren zeventig voor mogelijk werd gehouden.<sup>624</sup> Nadat hij eerst alle

solowerken van Haydn en Mozart had opgenomen op pianoforte, volgden na 2000 opnamen van Beethoven: alle solowerken op een kopie van een oude piano en alle concerten op een moderne en een oude vleugel – in de zaal speelt hij beide repertoires op beide instrumenten. In 2009 speelde hij in het kader van de Robeco Zomerconcerten in het Amsterdamse Concertgebouw binnen elf dagen alle sonates op zes recitals. Zijn muzikaliteit overstijgt de mogelijkheden en beperkingen van beide instrumenten.<sup>625</sup>

Dat geldt ook voor Olga Pashchenko, een van huis uit Russische pianiste, fortepianiste en klaveciniëte die in Amsterdam studeerde, vanuit Nederland opereert en prachtige uitvoeringen geeft van sonates en variatiewerken van Beethoven. De breedte van haar repertoire (van Purcell tot Schnittke) duidt niet alleen op haar grote belangstelling en muzikaliteit, maar is ook een reactie op de specialisatie die de historische uitvoeringspraktijk vanaf de jaren zeventig teweegbracht. Musici, reeds actief vóór 1970, vonden het volstrekt normaal om én Bach én Beethoven én Brahms én Bartók te spelen, bijvoorbeeld Haitink, Bruins en het Nederlands Strijkkwartet. De behoefte aan specialisatie maakte die breedte onder jongere musici die hun carrière begonnen na 1970 steeds zeldzamer. Musici als Brautigam (hij speelt sporadisch ook Stravinsky, Escher en Henkemans) en Pashchenko brachten die breedte weer terug in het muziekleven,<sup>626</sup> evenals sommige gezelschappen die door hun bezetting niet waren gebonden aan een bepaalde periode (zoals strijkkwartetten) en niet waren voortgekomen uit de tijd en cultuur waarin die specialisatie gold als een groot goed. Zijn gezelschappen wel daaraan gebonden, zoals Holland Baroque Society en Amsterdam Sinfonietta, dan zoeken zij de samenwerking met musici uit andere sferen.

Die verbreding, ingezet rond 1980, had diverse gevolgen voor het muziekleven. Na de eerste felle kritiek uit het authentieke kamp op moderne speelwijzen en andersom (authentiekelingen stonden te boek als zeloten) werd de toon minder fel en durfden beide kampen zichzelf (meer) te relativiseren: steeds meer ‘niet-authentieke’

musici raakten overtuigd van de waarde van deze aanpak, terwijl ‘authentieke musici’ wilden erkennen dat we veel over oude speelwijzen niet weten en dat onze speelwijze grotendeels een kwestie is van interpretatie, uiteraard in de geest van het heden. De uitbreiding van de oude muziek naar het heden maakte dat het begrip oude muziek niet meer alleen sloeg op een bepaalde periode (inmiddels moet men dan ook Brahms en Debussy tot de oude muziek rekenen) maar op een bepaalde aanpak die minder ver afstaat van de gewone benadering die ‘authentiekelingen’ in de jaren zeventig nog sterk bekritiseerden. De nieuwe Beethoven was een mix van de ‘gewone’ en de ‘authentieke’. Naar aanleiding van de uitvoering van Harnoncourt van de Eroica schreef Hans Heg: ‘Met zijn gemotiveerde en gedreven dirigent zou het Concertgebouworkest zich best weer eens op het al jaren geleden verlaten pad van de Beethovenencyclus kunnen wagen. Eens, niet jaren achter elkaar.’<sup>627</sup>

Het betreden van de romantiek en latere stijlen (zeg maar de muziek vanaf de Eroica) was voor de historische praktijk meer dan een uitbreiding van het territorium. De genoemde toenadering tussen de historische uitvoeringspraktijk en de praktijk met ‘traditionele uitvoeringen’<sup>628</sup> die het aanvankelijk fervent bestreed, resulteerde in een nieuwe aanpak waarvan beide baat hadden. Het klankideaal van ‘de oude muziek’ was ook te realiseren in ‘latere muziek’, terwijl ‘gewone musici’ zich steeds meer lieten inspireren door de verworvenheid van de oude muziekpraktijk, ook in nieuwere muziek. (De termen en aanhalingstekens spreken boekdelen over de kruisbestuiving.) De uitersten bleven bestaan, maar er ontstond een nieuw midden waarin Herreweghe bijna ongemerkt Brahms en Dvořák kan dirigeren en een gewoon symfonieorkest Mozart en Bach<sup>629</sup> speelt zonder een scherprechter op bezoek te krijgen. De fascinatie binnen de ‘authentieke uitvoeringspraktijk’ voor de klank van instrumenten is even historisch verantwoord en actueel eenzijdig als de oudere fascinatie voor structuur en contrapunt. De beste muziek is zoals Artur Schnabel al zei groter dan ze kan worden uitgevoerd en getuige de receptiegeschiedenis ook innerlijk tegen-

strijdig. Naast vooruitgang in kennis is er ook en vooral interpretatie in de geest van ons heden. De keuze voor klank dan wel iets anders zegt in de eerste plaats iets over ons.

Dat klank en speelwijze betrekkelijk kunnen zijn, erkennen ook componisten en orkesten. *Glimpse* van Martijn Padding is na de première door een oude muziekgezelschap door zeker twee ‘gewone’ Nederlandse symfonieorkest gespeeld, steeds in combinatie met een symfonie van Beethoven: Het Gelders Orkest in 2011 met de *Eroica* en het Residentie Orkest in 2017 met de Tweede symfonie.



*Portret van Ludwig van Beethoven, in 2019 gemaakt door Evert van Kooten Niekerk (1949). De kunstenaar streefde niet naar uiterlijke gelijkheid, maar naar een verbeelding van Beethovens turbulente gemoed.*



## Geschriften

Toeval of niet, de Nederlandse publicaties over Beethoven hebben, sinds de historische uitvoeringspraktijk zich in Nederland over Beethoven ontfermt, een nieuw karakter. Daarmee waren geschriften ‘in oude stijl’ niet verdwenen. In oude stijl betekent in dit verband: veel aandacht voor de biografie, voor de persoon die minstens zozeer overhoop lag met zichzelf als met de wereld en met weinig aandacht voor de muziek als muziek. De populaire publicaties concentreren zich vooral op de persoon, zijn turbulente gemoed en zijn conflicten met de wereld en vooral zichzelf. Zijn muziek, als die al ter sprake komt, is een reflectie van de persoon, soms zijn tijd en zelden een verschijnsel dat ook autonoom kan worden ervaren en genoten. Dat beleid spreekt ook uit de in deze periode verschenen boeken over Beethoven. Vertalingen horen erbij, want ze maken duidelijk dat de uitgevers meenden dat deze boeken konden inspelen op een veronderstelde behoefte bij een Nederlands publiek.

Rond 1990 begon uitgeverij Gottmer met een nieuwe reeks componistenbiografieën. Het deel over Beethoven is grotendeels een vertaling van een Engels boek van d’Arcy-Orga – de enige Nederlandse bijdragen in dit boek zijn de chronologie, bibliografie, werkenlijst en index. Wat informatie betreft plukt het enkele vruchten van recent onderzoek, in opzet had het ook veertig jaar eerder geschreven kunnen zijn. De nadruk op de biografie is zo groot dat we over Beethovens muziek vrijwel niet meer te weten komen dan dat hij die ooit schreef. Hoe die muziek is, hoe die zich verhoudt tot die van Beethovens voorgangers en tijdgenoten, in welke omstandigheden die ontstond en hoe Beethovens omgeving reageerde op zijn muziek, blijft bijna helemaal onbesproken. Als men niet beter weet, kan men gaan denken dat Beethoven een notaris of een banketbakker is. De voor elke biografie cruciale vraag naar de relatie tussen leven en werk komt zelden aan bod, omdat het werk zelden aan bod komt.

Is het boek van Gottmer nog redelijk omvangrijk, zeer kort is het boekje van oud-minister Winnie Sorgdrager. Na een korte in-

leiding waarin Sorgdrager als goed D66'er graag Beethovens sympathie voor de gedachten van de Franse Revolutie onderstreept, doet zij in de hoofdtekst alles wat Nolthenius niet wilde. Het boekje lijkt een moderne uitgave van de grammofoonplaat van Ellen Vogel en Herman Krebbers uit de jaren zestig. Nog korter over Beethoven (twee bladzijden) zijn Thierry Baudet en Arie Boomsma in hun boek *Van Bach tot Bernstein* uit 2014 (dit is geen impliciet oordeel over Beethoven, want elke besproken componist krijgt in het boek twee bladzijden). Baudet was dat jaar nog geen politicus, maar al wel een provocateur, want Beethoven rekent hij tot de romantiek (anno 2014 voor musicologen een boude uitspraak). Aan Beethovens muziek wijden de heren één zin: 'Beethoven vormt de schakel tussen het Classicisme en de Romantiek, doordat hij in zijn vroege werken nog heel duidelijk in de traditie van Haydn en Mozart staat, maar later steeds vrijer, eigenzinniger en emotioneler gaat componeren.' In de rubriek Luistertips noemen zij drie werken: de Derde symfonie ('pure levensvreugde'), de Waldstein-sonate ('typerend weerbarstig stuk vol stemmingswisselingen en ritmische vondsten') en het Strijkkwartet opus 132 ('een van Beethovens allerlaatste werken, ijler, serener, meer losgezongen van aardse passies dan al zijn eerdere muziek').<sup>630</sup> Het boek heeft de eenvoud en ongefundeerdheid van een kinderboek: de auteurs lijken vooral te willen inspireren – informatie verschaffen kan volgens hen daarna altijd nog. Die kwaliteiten heeft het gemeen met het plaatjesboekje van Jeroen Koolbergen en het kinderboekje van Yann Walcker die eveneens meer enthousiasmerend dan informerend lijken te zijn bedoeld. *Toonzetters* van Martin Kaaij, gitarist en vaste medewerker van de VPRO-gids, behandelt vele componisten in korte stukjes op een volmaakte VPRO-toon: ironisch, tegendraads, scherpzinnig, ideologisch anarchistisch, lichtelijk wijsneuzig, quasi-losjes en meer geleerd dan belerend zonder dat het specialistisch wordt.

Het boek over Beethoven van het Orkest van het Oosten<sup>631</sup> ontstond naar aanleiding van de Beethovencyclus van het orkest onder leiding van Jan Willem de Vriend. Bij deze cyclus maakte

de schilder Paul Kamphuis zes min of meer realistische portretten van de componist die in het boek zijn afgebeeld. Die portretten, die de romantische revolutionair goed laten uitkomen, zijn het interessantste deel van het boek. De informatie over de muziek is elementair, sober en voor kenners niet verrassend, eerder bestemd voor geïnteresseerde leken.

Twee andere boeken zijn populariserende voorbeelden van een recent ontwikkeld onderzoeksgebied: receptiegeschiedenis. Minstens zo belangrijk voor een goed begrip van een kunstwerk als de bedoelingen van de maker, voor zover we die al kennen, zijn de oordelen van tijdgenoten en latere generaties. Sommige oordelen staan haaks op de bedoelingen, maar kunnen het werk een nieuwe inhoud geven die het levend maakt of houdt voor een nieuw publiek. Veel kunstenaars blijven na hun dood niet in beeld, weinigen wel en dan vaak op een andere manier dan tijdens hun leven. *Beethovens haar* van de Amerikaanse non-fictieschrijfster Russell Martin uit 2000 beschrijft de lotgevallen van een pluk haar dat een bewonderaar van Beethoven een dag na Beethovens dood knipte van het stoffelijk overschot. Over Beethoven leren we in het boek niet veel, wel over de zwerftochten van het haar, die een blik werpen op de tijd erna en de bijna goddelijke status die Beethovens muziek al bij zijn dood had en behield tot op de dag van vandaag. Een BBC-documentaire uit 1999 over Beethoven opent met beelden van een groep artsen die het haar onderzoekt in de hoop zodoende Beethovens doodsoorzaak definitief te kunnen vaststellen. Alle omstanders benaderen het haar met een heiligheid die elke artsenempathie voor een patiënt rigoureuus overstijgt, alsof god (in ieder geval een god) even onder handbereik is. Bij deze beelden klinkt op de achtergrond een van Beethovens meest amoureuze composities: het middendeel uit zijn Vijfde pianoconcert.

Enigszins vergelijkbaar hiermee is *De Negende - De beroemdste symfonie van Beethoven*, over de receptie van een van de sleutelwerken uit de westerse cultuur, geschreven door de historicus Harvey Sachs. (De symfonie is vooralsnog het enige muziekstuk waarvan

het manuscript is opgenomen in UNESCO's Memory of the World Register.)<sup>632</sup> Omdat het uitgangspunt ditmaal een compositie is, krijgen we meer informatie over de muziek, over de historische achtergronden van het werk, andere soms wel soms niet revolutionaire gebeurtenissen uit het jaar waarin de symfonie in première ging (1824) plus een kleine receptiegeschiedenis. Russell Martin en Harvey Sachs zijn geen Nederlanders, maar het feit dat Nederlandse uitgevers brood zagen in een vertaling van hun boeken, zegt iets over de grote actuele aandacht voor anekdotes en de rol van de context bij beroemde kunstenaars, niet alleen componisten, in Nederland zeker sinds ongeveer 1990. Het pleidooi van Nolthenius naar aanleiding van Beethovens brief aan zijn geliefde stamt uit een andere wereld.

Daarnaast hebben diverse musicologen zich met Beethoven verstaan en geprobeerd het vak vooruit te helpen dan wel nieuwe inzichten op een goede manier te populariseren. Het meest actief op dit terrein is Jos van der Zanden met publicaties, merendeels over aspecten van leven en werk. Sommige ervan zijn uitstekende Nederlandse popularisering van buitenlands onderzoek, andere zijn gebaseerd op eigen onderzoek. De teksten over 'details' nam hij op in diverse bundels, een meer samenhangend overzicht gaf hij in zijn boek *Beethoven*.<sup>633</sup> De soms onsystematische wijze van presentatie in dit laatste boek duidt op zijn vermogen relaties te leggen tussen verschillende delen van zijn leven en werk plus de wisselwerking tussen persoon en context. Van der Zanden deelt met Beethoven de gewoonte ingrijpende dingen drastisch te uiten. Op dit moment werkt hij aan een proefschrift over Beethovens omgang met de klassieke oudheid.

Ook andere musicologen schreven over Beethoven, sommigen meer voor collega's, sommigen ook of primair voor geïnteresseerde leken. Leo Samama schreef, naar aanleiding van de uitvoering van alle pianosonates door Alfred Brendel in het Concertgebouw in het seizoen 1982/83, een boekje waarin hij alle sonates kort bespreekt; globale analyses gaan hand in hand met esthetische kwalificaties

waarin hij een mooi midden vindt tussen de muziek zelf en de invloed van de context. Ook al is het vrij kort en eerder voor leken dan voor specialisten, het getuigt bovenal van Beethovens immense betekenis voor de auteur.<sup>634</sup> Dat geldt ook voor de korte beschouwing van Marius Flothuis uit 1990.<sup>635</sup> Ook al schreef hij over Mozart zeer veel en over Beethoven vrij weinig, Beethoven was voor hem een componist van bijzondere muziek die blijvende aandacht verdient. De verandering van positie van Beethoven in de cultuur die hij al in 1970 constateerde,<sup>636</sup> was voor hem in 1990 geen reden aan zijn oordeel te twijfelen.

De teksten van en voor musicologen zijn alle, direct of indirect, een reactie op de bloei van de historische uitvoeringspraktijk. Het boek *Beetgenomen door Beethoven* van dirigent Harke de Roos gaat in op de tempi van Beethovens composities. Vanaf zijn vroegste werken gaf de componist de tempi aan met begrippen, in de veronderstelling dat iedereen die begrippen kende en in praktijk bracht. Dat vanzelfsprekende begrip raakte na 1800 op de achtergrond waardoor er onzekerheid ontstond die de uitvinder Mälzel dacht te kunnen wegnemen door een instrument te presenteren (de metronoom) dat de tempi van composities aangaf met een cijfer (het aantal tikken per minuut van de slinger van de metronoom). Over die tempi-aanduidingen ontstond een fel debat. Sommigen meenden dat de composities daardoor onuitvoerbaar werden, anderen dachten dat ze niet klopten omdat de metronoom nog niet goed functioneerde, weer anderen dachten dat ze wel klopten omdat Beethoven ervan hield zijn musici op te zadelen met exorbitante eisen. (De strijd over tempi bij Beethoven was daarmee onderdeel van een ruimer conflict<sup>637</sup> waarbij diversen stelden dat bij zogeheuten authentieke uitvoeringspraktijk de tempi veel te hoog lagen.) De Roos interpreteerde de aanwijzingen van de componist als pogingen van de componist zijn vertolkers op het verkeerde been te zetten. De theorie trok de aandacht, vooral bij niet-Beethovenspecialisten, de onderbouwing ondervond zware kritiek van specialisten en zijn theorie kreeg geen steun.

Anders is dat met het proefschrift van fortepianist en musicoloog Bart van Oort. Van meet af aan zette hij zich in voor de uitvoering van oude muziek op instrumenten uit de tijd van de componist. Zijn proefschrift *The English classical piano style and its influence on Haydn and Beethoven* draait om vier uitgangspunten: de klassieke stijl was niet alleen een Weense aangelegenheid, maar ook een Engelse; de bouw van Engelse piano's was wezenlijk anders dan die van Weense; de Engelse klassieke componisten lieten zich in hun muziek sterk beïnvloeden door de mogelijkheden van de Engelse piano; Beethoven had een Weens instrument, maar zijn muziek leent zich meer voor een Engels, wat mede verklaart waarom Weners zijn muziek zo apart vonden. Enerzijds is Van Oort van de school die composities sterk verklaart vanuit de omstandigheden, anderzijds heeft hij oog voor het genie Beethoven dat zich van niets en niemand wat aantrok en dat eigenzinnige muziek schreef die men maar moest nemen zoals die is. Dat laatste gebeurde uiteindelijk ook. Oorts proefschrift werpt wel een interessant nieuw licht op Beethovens muziek, maar verandert niets aan Beethovens unieke status. In zekere zin is daarmee de musicoloog gelijk aan de musicus. Hoezeer hij ook hecht aan informatie over oude speelwijzen, hij maakt die informatie dienstbaar aan boeiend musiceren.

Hecht Van Oort al grote waarde aan iemands creatieve reactie op de context, dat geldt nog meer voor Leo Samama in zijn overzichtsboeken over het soloconcert en het strijkkwartet waarin Beethoven prominent aanwezig is. Hij beschrijft in grote lijnen de culturele mores en de muzikale conventies waarbinnen Beethoven actief was. Hij schuwt de esthetiek bepaald niet, geeft globale analyses inclusief notenvoorbeelden, maakt duidelijk hoe Beethoven zich onderscheidde van anderen en wil zich niet laten verleiden door de mystiek die hangt rond sommige composities, met name de late. Als hij die al constateert, dan is dat veeleer een aanmoediging de composities vrij nuchter te beschrijven. Samama, componist en musicoloog, deelt de visie op Beethoven van de Notenkraakers niet. Ook al

heeft hij geen behoefte aan een ongenueanceerde heiligverklaring, Beethoven neemt voor hem een ‘centrale positie in de westerse cultuur’ in [dus niet alleen het muziekleven], in ieder geval ‘tot nu toe’ [2007].<sup>638</sup>

Het Duitse boek *Ludwig van Beethoven: Die Klaviersonaten* van de Nederlandse pianist en pianopedagoog Jan Marisse Huizing is daarentegen een boek van en voor een gevorderde pianist. Het geeft uitstekende informatie over de vele aspecten waarmee een vertolker te maken krijgt zoals articulatie, vorm, Beethovens pianistiek, het instrument, de uitvoeringspraktijk, de uitgaven en de inhoud van de sonates, alles ondersteund met muziekvoorbeelden. Hij combineert informatie uit Beethovens tijd met recente gegevens zonder dat hij de vertolkers in een richting wijst. Daarvoor beseft hij al te goed dat deze werken op vele manieren overtuigend kunnen klinken.

Het beste recente en meest uitvoerige overzichtswerk over Beethoven in het Nederlands op dit moment is een vertaling van een Engels boek, *Het Beethoven Compendium, Volledig overzicht van leven en muziek*, onder redactie van de Engelse Beethoven-specialist Barry Cooper.

Diverse Nederlanders hebben getracht een of meer incomplete werken van Beethoven te voltooien. Met name actief op dit terrein is de componist en musicoloog Cees Nieuwenhuizen die samen met Jos van der Zanden onder meer schetsen voor een hoboconcert uit 1792 uitwerkte tot een speelbaar stuk dat in oktober 2019 werd uitgevoerd door het Rotterdams Philharmonisch Orkest. Deze pogingen confronteerden hen met een onoplosbaar probleem bij onvoltooide werken: we weten niet hoe Beethoven de stukken in voltooide vorm gedacht had en hoe ver Beethoven gevorderd was in het scheppingsproces; pogingen de composities toegankelijk te maken voor een breed publiek lokten de in wezen niet te onderbouwen kritiek uit dat de voltooiers hun eigen stempel op het werk drukken.

## Beethoven nu

Gezien de culturele veranderingen die resulteerden in een marginalisering van de plaats van klassieke muziek in het culturele debat is het begrijpelijk het nieuwe klankideaal voor Beethoven bovenal of uitsluitend te verbinden met de niche van de klassieke muziek. En gezien de wetten van de media is het geen toeval dat de eerste fase van conflict met clichés over en weer veel meer aandacht heeft gekregen dan de latere jaren met het pacificerende vervolg waarin dit ideaal in bredere kring weerklank vond. De bekendste Nederlandse klassieke musicus van na 1970 is denk ik nog steeds Bernard Haitink die al beroemd was in de jaren zestig (zijn afscheid van het Nederlandse concertpodium in 2019 haalde het NOS-journaal). Van de nieuwkomers raakten vooral André Rieu, Jaap van Zweden en Simeon ten Holt bekend buiten de klassieke omgeving, juist omdat zij in hun repertoire (zoals bij Rieu), verschijning (bij Jaap van Zweden die ook een Amsterdamse volksjongen wil blijven) en stijl (over de invloed van *minimal music* op de cultuur in het algemeen valt een boek te schrijven) bewust of onbewust aansluiting zochten en vonden bij de niet-klassieke wereld. Louis Andriessen en Ronald Brautigam zijn, hoeveel respect ze ook genieten, vooral vertegenwoordigers van de klassieke wereld, om maar te zwijgen van Cornelis de Bondt en pianist Hannes Minnaar (met de kwaliteit van hun werk heeft dit niets te maken). Pogingen van klassieke musici om een brug te slaan naar andere genres (zoals het Matangi-kwartet en Amsterdam Sinfonietta dat doen) of andersom (zoals Theo Loevendie die van huis uit jazzmusicus is en zich sterk liet inspireren door Turkse muziek) bereikten meestal een klein publiek, vaak hetzelfde dat Andriessens Beethoven-parodie rond 1970 wist te waarderen: dat deel van de nette burgerij dat het meest open stond voor geluiden van buiten. Zo bezien zouden de twee grootste klassiekemuziekfeesten in Nederland in 2020 (het Mahlerfeest en de Beethovenviering) waarschijnlijk vooral evenementen voor de eigen sector zijn geworden, als ze niet zouden zijn geannuleerd vanwege het rondwarende coronavirus.



Tegelijk staat de synthese binnen de klassieke muziek van twee speelwijzen niet op zichzelf en raakt ze aan de wereld buiten de klassieke muziek. De historische uitvoeringspraktijk had nooit zoveel succes kunnen hebben als ze niet appelleerde aan een cultuur die leefde bij een breed publiek. Wat in de jaren zeventig nog ‘Counter Culture’ en marginaal heette, is veertig jaar later grotendeels mainstream geworden. De Counter Culture nam afscheid van de oude Beethoven en zette daarvoor in de plaats een nieuwe Beethoven die aantrekkelijk was voor een hedendaags publiek omdat hij nu een van ons werd, precies zoals dat altijd is gegaan vanaf het moment dat Nederland met zijn werk kennismakte. En net als bij eerdere actualiseringën ging dat niet zonder slag of stoot.

De problematische omgang na 1970 bij velen met nieuwe kunst (en in het verlengde daarvan een nieuwe kijk op oude kunst) lijkt op de eerste decennia na 1800, toen Beethovens muziek voor velen als moeilijk en baanbrekend gold. De populairste componisten in Nederland waren klassieke componisten van eenvoudige muziek met een romantische saus zoals Johannes Gijsbertus Bastiaans. Terwijl diverse componisten na 1800 in hun werk reflecteerden op de verschrikkingen van de recente tijd, koos het publiek overwegend voor muziek die als weerspiegeling gold van een als idyllischer ervaren ouder tijdvak. De populaire Mendelssohn schreef veel minder turbulente muziek dan Berlioz en Chopin. Om Beethoven onaantastbaar te kunnen maken werd hij vermendelssohnd.

Deze geschiedenis zou zich min of meer herhalen na 1914. Terwijl de meeste vernieuwende componisten van rond 1910 al voor 1914 beseften dat *Die Welt von gestern* voorbij was, leefde en leeft soms nog steeds een deel van het publiek bij voorkeur in de burgerlijkste eeuw uit de geschiedenis met bijbehorende welluidende façade. Om met de componist Elliott Carter te spreken: ‘Modern man has a hard time getting modern.’<sup>639</sup>

De moderne mens mag dan grote moeite hebben met moderne muziek van Bartók, Schönberg, Boulez en Ligeti, het had iets minder moeite met het actualiseren van Beethoven, waarschijnlijk

omdat 'de nieuwe Beethoven' bij alle nieuwigheid ook een oude bekende was. In Duitsland verliep de Beethoven-viering van 1927 veel problematischer dan die van zeven jaar eerder, toen men nog het liefst deed alsof de Eerste Wereldoorlog als einde van de oude wereld niet had plaatsgevonden. Die omslag drong in Nederland alleen door tot enkele publicisten onder wie Pijper; het grote publiek bleef trouw aan het romantische beeld. Slechts weinigen zagen en waardeerden de overeenkomst tussen nieuwe muziek en een nieuwe kijk op oude muziek.

Frans Brügger zag na 1970 de overeenkomsten tussen nieuwe muziek en een nieuwe visie op oude muziek en combineerde op enkele programma's van zijn orkest Beethoven met Cornelis de Bondt - de onderliggende overeenkomst in opzet rechtvaardigde volgens de directeur van het orkest de samenvoeging op één concert van twee zeer verschillende stijlen. Die houding vereist een openheid en ruimdenkendheid die de laatste twintig jaar uitzonderlijk was. Binnen de agenda van het orkest bleven het uitstapjes. Voor velen telt (nog steeds) het verschil in esthetische uitwerking zwaarder dan de overeenkomsten in concept.

Klassieke muziek mag dan na 1970 om allerlei redenen minder betekenis hebben gekregen in de samenleving dan onderwijs, gezondheidszorg, verkeer en justitie, ze is door de waarden van de afgelopen decennia wel geïnjecteerd: Beethoven is wel een voorbeeld en heel goed maar geen held en niet goddelijk, geen figuur ver weg op een Olympus (als die er al is) maar een benaderbaar mens met wie wij kunnen meevoelen, ogenschijnlijk nukkig, geestig en soms ongemakkelijk maar in wezen serieus en met zijn vak bezig, tamelijk tot zeer tegendraads maar in de kern oké.

Op die nieuwe situatie kan men op twee manieren reageren: men kan het verlies van het oude constateren, misschien nostalgisch betreuren en zich afvragen hoe we verder moeten zonder zo'n held, men kan ook proberen Beethoven in te lijven bij de nieuwe meer heldenloze tijd en daarbij vooral oog hebben voor nieuwe mogelijkheden. De eerste reactie leek het motief achter de

conferentie die het culturele debatcentrum Nexus organiseerde in juni 2011 onder de titel *What's Next for the West? Superman meets Beethoven* – enkele maanden later verscheen een bundel met de bijdragen van de sprekers, allen buitenlanders (een ‘halve Nederlander’ in dit gezelschap was de Oost-Duitser Hartmut Haenchen die veel in Nederland heeft gedirigeerd). ‘Wat is de toekomst van de westerse beschaving? (...) Tot de Eerste Wereldoorlog was Beethoven de held van het Europese beschavingsideaal. Zijn Negende symfonie verklankte de hoop op verheffing en verbroedering van de mensheid door kunst en schoonheid. Twee wereldoorlogen later is dat ideaal bepaald niet vanzelfsprekend meer: ondanks kunst, ondanks de Negende, bleek de mens nog altijd tot gruweldaden in staat. Welk beschavingsideaal kan ons nu nog inspireren? Is onze nieuwe held Superman, die staat voor wetenschap, techniek en maakbaarheid? Moeten we andere, niet-westerse waarden tot ideaal verheffen? Of heeft Beethovens ideaal toch niet aan geldigheid ingeboet?’<sup>640</sup>

Verschillende sprekers gaven op die vragen verschillende antwoorden. Sommigen stelden daarbij de muziek centraal, anderen keken meer naar de brede cultuur. De status van Beethoven hoorde bij een tijd vol idealen (Dominique de Villepin, voormalig Frans premier). Die idealen, liefst metafysische, moet men opnieuw benadrukken en verdedigen, anders verslapt niet alleen de positie van Beethoven maar ook de cultuur als geheel (Horia Roman Patapievici, Roemeens essayist). Muziek kan worden gebruikt en misbruikt, maar wat mensen ook met muziek doen, Beethovens muziek blijft een machtige bron van inspiratie en overleeft elke inlijving (Hartmut Haenchen). De jarenlange status van Beethoven is niet los te denken van politieke factoren. Die erkenning relativeert Beethovens positie en de macht van zijn kunst niet want de kunst kan in dit geval niet zonder de politiek en andersom (Seyla Benhabib, Turks politicoloog en filosoof). De sprekers wilden geen pasklare oplossing bieden, maar wel mensen aan het denken zetten. Voor alle denkers is Beethoven ook in veranderde verhoudingen een rots

in de branding. Dat op dit symposium geen Nederlanders spraken is niet zo vreemd als men bedenkt dat de bekendste Nederlandse deelnemers aan het publieke intellectuele debat van de laatste dertig jaar, zoals Andreas Burnier, J.J.A. van Doorn, Ian Buruma, Cyrille Offermans en Bas Heijne, om welke reden dan ook, zich zelden over muziek uitlieten, hoezeer sommigen van hen in hun privé sfeer ook met muziek actief zijn of waren. Dat ook het Nederlandse muziekleven gedeeltelijk ogenschijnlijk met afgewend gelaat van de maatschappij en actualiteit staat is geen argument, want dit geldt, om met Stevens te spreken, ook voor de literatuur die veel meer aandacht krijgt. Trouwens, Enquist was de eerste die in fictie inging op de ideologie van de participatiesamenleving (de term verschijnt in haar roman *Kwartet*) en de gevolgen ervan voor het muziekleven. Dat sommige muziek ogenschijnlijk niet over de actualiteit en maatschappij handelt en altijd ook voor een deel kunst om de kunst is, doet niets af aan het feit dat zij veel betekent voor veel mensen en dus deel uitmaakt van de samenleving en de actualiteit, aangezien de esthetische ervaring ook grote maatschappelijke consequenties kan hebben. 'De maatschappij' is daarbij trouwens net zo'n fictie als 'de muziek' en 'de vrouw'.

Een gedeeltelijke herhaling van de congresbundel van Nexus is het artikel 'De componist die je nodig hebt' van Bas van Putten.<sup>641</sup> Dat Beethoven zijn goddelijke, normatieve status kwijt is, is omdat god en de normen niet meer normatief zijn, zowel binnen als buiten de muziek. Geen enkele levende componist geldt nog als toetssteen voor andere componisten, laat staan anderen, al zijn er nog wel componisten die heel goed zijn, die ook een faam hebben buiten de eigen kring en die (onbedoeld) een grote invloed hebben op vele terreinen. Over Boulez schrijft Putten: 'Hij liet grote kunst na, maar geen humanistisch perspectief.' Zo'n perspectief dat in brede kring erkenning geniet, mist Putten overigens bij elke hedendaagse componist die hij in het artikel noemt. Van Putten verzwijgt daarbij dat Beethoven met deze status volstrekt uniek is en dat het enige tijd duurde voordat de componist

deze status had (de Negende was jarenlang een zelden gehoord werk en niet van meet af aan heilig verklaard). Als er nu al figuren zijn die in de cultuur die rol (willen) vervullen, dan zijn dat geen componisten, maar musici uit de niet-klassieke hoek. Boulez en Andriessen zijn als componisten beslist niet slechter dan Mozart en Beethoven, maar functioneren in een andere cultuur waarin invloed ook een kwestie is van status en wisselwerking.

Harry Mulisch was waarschijnlijk een van de laatste kunstenaars die meende dat kunstenaars vanwege hun professe een bijzonder gewicht in het publieke debat verdienen. Nu lijkt die rol weggelegd voor columnisten en televisiepresentatoren. Beethoven is, kan men ook zeggen, bij uitstek een exponent van een cultuur die aristocratie koestert, regels, voorbeelden en ongelijkheid resoluut accepteert en offervaardigheid toont ter wille van een ideaal. Al die eigenschappen zijn thans niet *bon ton*. De moderne mens die er geen moeite mee heeft om modern te zijn, luistert eerder naar pop, Holt en Boulez. De hedendaagse cultuur heeft vele gezichten.

Dat Beethoven niettemin nog in beeld is, dankt hij niet slechts aan de macht van de conventie en de kwaliteit van zijn werk. De constatering dat de Beatles voor musici en luisteraars evenveel betekenen als Beethoven kan men nog steeds gerust omdraaien. Het nieuwe Beethovenbeeld spreekt behalve uit de inlijving door de historische uitvoeringspraktijk en daarmee bij de waarden van de laatste decennia ook treffend uit twee publicaties die brave kinderen van deze tijd zijn, veertig jaar eerder niet verschenen zouden zijn en Beethoven transformeren tot een hedendaagse figuur. Het eerste is de biografie van Jan Caeyers. De auteur (een Belgische musicoloog, schrijvend in het Nederlands en publicerend in Amsterdam) besteedt veel aandacht aan de persoon en zeer weinig aandacht aan de muziek. Gezien Caeyers' ruime ervaring als dirigent had men misschien anders verwacht, maar de keuze past in deze tijd. Bij kunst lijkt de maker belangrijker dan het werk. Als dat werk in interviews, recensies en biografieën al aan bod komt, dan vaak als weerspiegeling van de persoon en de context. De auteur staat

daarin niet alleen. Musicologen, ook buiten Nederland, besteden veel meer aandacht aan de rol van de omgeving en de kunstsocio-  
loog Ton Bevers schreef: 'De genie-cultus ligt achter ons, waarin alle aandacht uitging naar de persoonlijkheid van de kunstenaar en de aard en kwaliteit van zijn kunstwerken uitsluitend werden gezien als diens louter persoonlijke verdienste (...). Wie zou een studie over Beethoven nog de titel *Beethoven, de Titaan* mee willen geven? Zulke boeken worden niet meer serieus ingekeken.'<sup>642</sup> Een kunstenaar is voor Bevers een kind van zijn tijd, de tijd is niet primair een kind van een kunstenaar.

Kunstenaars zijn daarnaast in het hedendaagse mensbeeld geen eenduidige mensen – tegenover iets goeds moeten beslist enkele streken staan, zodat iemand daardoor meer mens wordt. Daarentegen moet de biograaf veel aandacht hebben voor het aparte dat bij voorkeur beschreven wordt in psychiatrische termen, liefst van de koude grond. De psychologisering van de samenleving liet ook de muziekbeschouwing niet onberoerd (recente publicaties over Nederlandse orkesten gaan voor een veel groter deel dan veertig jaar geleden over de mens achter de musicus en veel minder over de musici en het repertoire). Voor 1970 ondenkbaar was ook het boek *Was Beethoven een asperger?* met de treffende ondertitel *Een 21<sup>ste</sup>-eeuwse visie op een 19<sup>de</sup>-eeuws genie*. Het tijdgebundene aan het boek is niet de nieuwe informatie, maar de nieuwe bril. De auteur Walter Heijder kent het onderwerp uit eigen ervaring en geeft een genuanceerde en duidelijke beschrijving van Beethoven (de persoon, niet zijn werk) en een helder antwoord op de vraag uit de titel (voor liefhebbers van medische rapporten: Beethoven was het ten dele). Een dergelijk boek over Beethovens doofheid bestaat voor zover ik weet niet, in ieder geval niet in het Nederlands. Beethoven is niet slechts de hofcomponist van de aristocratie (tijdens zijn leven) en van de burgerij (in de anderhalve eeuw erna) maar ook van een nieuw publiek dat vanuit de eigen context naar Beethoven luistert. Loskomen van oude contexten en conventies kost tijd maar loont de moeite.

In elke geschiedschrijving is de eindstand een tussenstand. Die erkenning sluit conclusies niet uit. Al zijn historici geen voorspellers, het is aannemelijk dat er in 2020 meer aandacht voor Beethoven zal zijn dan in de voorgaande kwart eeuw. Die extra aandacht heeft ook een keerzijde. Extreem gezegd: als een componist een grote betekenis heeft, dan redt hij of zij zich ook wel zonder jubileum; en als een componist een jubileum nodig heeft om in beeld te komen, dan is de belangstelling voor zijn werk daarna gegarandeerd even gering als ervoor. Beethoven is zeker niet uit en zijn grootheid is onbetwist, maar de goddelijke status die hij had ten tijde van Beets en daarna nog van Mengelberg en Paap, is verleden tijd. Een nieuw beeld heeft zich aangediend, maar heeft nog niet de worteling en bekendheid die het eerdere beeld had. Essentieel daarbij is dat in het nieuwe klimaat klassieke muziek een andere functie heeft en daarmee minder nauw is verbonden met de rest van de cultuur. Zet het huidige klimaat door, dan is de revolutie aan de kop van dit hoofdstuk over tien jaar wellicht een evolutie. Misschien zit er wel iets in de theorie van Karel van het Reve uit 1990 'dat je pas kunt zien wat iemand waard is als hij een tijdje is weggeweest, iemands roem kan vijftig jaar duren, of honderd jaar. Maar hij moet een keer weggezaakt zijn. Dat mensen zeggen: het is niet zoveel. En daarna moet zo iemand terugkomen. Weg zijn is een soort vuurproef. Wat Beethoven waard is, moet nog blijken. Want sinds zijn dood is hij in de mode geweest, Bach is weggeweest. Mozart is een tijd weggeweest. Die zijn teruggekomen. Uit de vergetelheid gehaald worden, dat is een heel goed teken.'<sup>643</sup>

In zekere zin heeft Karel van het Reve sindsdien gelijk gekregen. Misschien zou Beethoven zich in zijn graf omdraaien als hij wist hoe zijn nageslacht met zijn werk omging. Dat is de tol van het genie dat geen kind is van zijn tijd maar zijn tijd maakt tot zijn kind. Bevers heeft in de regel gelijk, maar niet inzake Beethoven: alleen mindere goden rusten in vrede. Zij die de tijd tot hun kind maken doorstaan soms de tand des tijds en gaan vervolgens, omdat wij hen wel kennen en de echte kinderen niet meer, vaak door voor kinderen van hun tijd terwijl de echte kinderen in de vergetelheid verdwijnen. Nog even en

de aanvankelijke outsider is de volmaakte representant van zijn tijd. Vergelijkt men Beethoven met zijn tijdgenoten dan is ook hij grotendeels een outsider wiens werk zowel bewondering als verwondering opwekte. Van alle Nederlandse publicaties over Beethoven uit 1927 kent men nu alleen nog de meest dissidente (van Pijper), uit 1970 alleen nog die van de Notenkrakers terwijl in de eerste decennia na deze erupties velen grotendeels deden alsof ze niet hadden plaatsgevonden. Ondertussen blijkt het woord van Stravinsky zeer terecht. 'The fifty recordings of the Beethoven symphony [en recordings mag men hier verruimen tot alles wat men tot de receptie kan rekenen] are fifty different angles of distortion, but these distortions actually protect the scope of the work: the larger the variorum, the greater the guarantee that Beethoven will remain intact.'<sup>644</sup> De grootste winnaar van alle beschreven processen van de laatste ruim twee eeuwen is de enige die er vrijwel niets van heeft meegemaakt.



# Discografie

Opnamen uit de periode 1900-2020 van werken van Beethoven door Nederlandse musici. Tussen haakjes het jaar van opname dan wel eerste uitgave indien bekend.

## Symfonieën

*Nrs. 1-9:*

- Brüggem/Orkest van de Achttiende eeuw (Philips) (1985-1992)
- Brüggem/Orkest van de Achttiende eeuw (Glossa) (2011)
- Fischer/Koninklijk Concertgebouworkest (RCO Live) (DVD) (2012-2014)
- Haitink/London Philharmonic Orchestra (Philips) (1974)
- Haitink/Concertgebouworkest (Philips) (1985-1987)
- Haitink/London Symphony Orchestra (LSO) (2006)
- Jochum/Concertgebouworkest (Philips) (1967-1969)
- Sawallisch/Koninklijk Concertgebouworkest (EMI) (1991-1994)
- Vriend/Orkest van het Oosten (Channel Classics) (2012)
- Zweden/Residentie Orkest (Philips) (2002-2003)

*Nrs. 1-2 en 4-9:*

- Mengelberg/Concertgebouworkest (Philips) (1940)

*Nrs. 1 en 3-6:*

- Otterloo/Sydney Symphony Orchestra (Chandos) (1976-1978)

*Nrs. 1-3:*

- Schröder/Smithson Chamber Orchestra (Harmonia Mundi) (1987)

*Nrs. 2-9:*

- Klemperer/Concertgebouworkest (Archiphon) (1956)

*Nr. 1:*

- Brüggem/Radio Kamerorkest (Quattro Live) (2008)
- Furtwängler/Concertgebouworkest (Q Disc) (1950)
- Kersjes/Kunstmaandorkest (Profound Classics) (jaren zestig)
- Klemperer/Concertgebouworkest (Archiphon) (1964)
- Mengelberg/New York Philharmonic (Victor) (1930)
- Mengelberg/Concertgebouworkest (Telefunken) (1938)
- Vonk/Saint Louis Symphony Orchestra (uitgave SLO) (1999)

*Nr: 2:*

- Beinum/Concertgebouworkest (Decca) (1954)
- Beinum/Philharmonia Orchestra (BBC Legends) (1958)
- Chailly/Koninklijk Concertgebouworkest (Q Disc) (1986)
- Jansons/Koninklijk Concertgebouworkest (RCO Live) (2004)
- Kubelik/Concertgebouworkest (DGG) (1974)
- Vandernoot/Het Brabants Orkest (uitgave in eigen beheer) (1986)

*Nr: 2 (arr. Ries):*

- Van Swieten Society (Quintone) (2007)

*Nr: 3:*

- Beinum/Concertgebouworkest (Thoth) (Video) (1957)
- Brüggén/Orkest van de Achttiende eeuw (uitgave Chopin instituut) (2012)
- Decker/Rotterdams Philharmonisch Orkest (DGG) (1966)
- Harnoncourt/Koninklijk Concertgebouworkest (RCO live) (1986)
- Jordans/Brabants Orkest (Philips) (1963)
- Kempen/Berliner Philharmoniker (Philips) (1953)
- Kersjes/Amsterdams Philharmonisch Orkest (Kersjes fonds) (1982)
- Kleiber, Erich/Concertgebouworkest (Decca) (1950)
- Kondrasjin/Concertgebouworkest (Philips) (1979)
- Mengelberg/New York Philharmonic (Victor) (1930).
- Mengelberg/Concertgebouworkest (Telefunken) (1940)
- Monteux/Concertgebouworkest (Philips) (1962)
- Neumark/Utrechts Stedelijk orkest (Gilde International du Disque) (jaren vijftig?)
- Nézet-Séguin/Rotterdams Philharmonisch (DGG) (2018)
- Vonk/Residentie Orkest (uitgave RO) (1983)
- Vonk/Saint Louis Symphony Orchestra (uitgave SLO)
- Waart/Rotterdams Philharmonisch Orkest (uitgave RPhO) (1988)

*Nr: 3 (arr. Ries):*

- Van Swieten Society (Quintone) (2014)

*Nr: 4:*

- Kleiber, Carlos/Concertgebouworkest (Philips) (video) (1983)
- Krips, Josef/Concertgebouworkest (Philips) (1953)
- Leertouwer/Nieuwe Philharmonie Utrecht (Globe) (2010)
- Mengelberg/Concertgebouworkest (Telefunken) (1938)
- Otterloo/Concertgebouworkest (RCO Live) (1972)
- Otterloo/Residentie Orkest (Philips) (1957)

*Nr: 5:*

- Benzi/Het Gelders Orkest (uitgave HGO) (1990)
- Hupperts/Utrechts Stedelijk Orkest (Masterpiece Society) (onbekend)
- Jansons/Koninklijk Concertgebouworkest (RCO Live) (2008)
- Kleiber, Erich/Concertgebouworkest (Decca) (1953)

- Mengelberg/New York Philharmonic (Victor) (1922)
- Mengelberg/Concertgebouworkest (Telefunken) (1937)
- Otterloo/Wiener Symphoniker (Philips) (1958)
- Szell/Concertgebouworkest (Philips) (1966)
- Vandernoot/Het Brabants Orkest (uitgave in eigen beheer) (1987)
- Vonk/Saint Louis Symphony Orchestra (uitgave SLO)
- Zweden/New York Philharmonic (Decca) (2019)

*Nr. 5* (arr. Hummel):

- Van Swieten Society (Quintone) (2014)

*Nr. 6:*

- Kleiber, Erich/Concertgebouworkest (Decca) (1953)
- Klemperer/Concertgebouworkest (Archiphon) (1955)
- Mengelberg/Concertgebouworkest (Telefunken) (1938)
- Otterloo/Wiener Symphoniker (Philips) (1953)
- Sawallisch/Koninklijk Concertgebouworkest (Philips) (1960)
- Sawallisch/Koninklijk Concertgebouworkest (RCO Live) (1991)
- Waart/Milwaukee Symphony Orchestra (MSO) (2011)
- Wallberg/Residentie Orkest (RO) (1985)

*Nr. 7:*

- Beinum/Philharmonia Orchestra (BBC Legends) (1958)
- Benzi/Het Gelders Orkest (uitgave HGO) (1990)
- Bour/Radio Kamerorkest (NOS) (1980)
- Kempen/Berliner Philharmoniker (Philips) (1953)
- Kleiber, Carlos/Concertgebouworkest (Philips) (video) (1983)
- Kleiber, Erich/Concertgebouworkest (Decca) (1950)
- Klemperer/Concertgebouworkest (Archiphon) (1951)
- Leertouwer/Nieuwe Philharmonie Utrecht (Globe) (2010)
- Otterloo/Wiener Symphoniker (Philips) (1962)
- Sawallisch/Concertgebouworkest (Philips) (1962)
- Vonk/Saint Louis Symphony Orchestra (Pentatone) (2008)
- Zweden/New York Philharmonic (Decca, CD) (2019)

*Nr. 8:*

- Benzi/Het Gelders Orkest (uitgave HGO) (1998)
- Fournet/Rotterdams Philharmonisch Orkest (uitgave RPhO) (1970)
- Haitink/Concertgebouworkest (Philips) (1962)
- Haitink/London Philharmonic Orchestra (Decca) (video) (1974)
- Kempen/Berliner Philharmoniker (Philips) (1953)
- Klemperer/Concertgebouworkest (Archiphon) (1949)
- Mengelberg/Concertgebouworkest (Telefunken) (1938)
- Monteux/Concertgebouworkest (Q Disc) (1962)
- Nézet-Séguin/Rotterdams Philharmonisch Orkest (DGG)
- Otterloo/Wiener Symphoniker (Philips) (1959)
- Vonk/Saint Louis Symphony Orchestra (uitgave SLO)

Nr. 9:

- Fournet/Rotterdams Philharmonisch Orkest met koor en solisten (uitgave RPhO) (1970)
- Goehr/Netherlands Philharmonic Orchestra met koor en solisten (Masterpiece Society) (1953)
- Haitink/Concertgebouworkest met koor en solisten (Philips) (1980)
- Haitink/Symfonieorkest van de Beierse omroep met koor en solisten (BR) (2019)
- Jansons/Koninklijk Concertgebouworkest met koor en solisten (RCO Live) (2008)
- Klemperer/Concertgebouworkest met koor en solisten (Archiphon) (1964)
- Mengelberg/Concertgebouworkest met koor en solisten (Music & Arts) (1938)
- Otterloo/Residentie Orkest met koor en solisten (Philips) (1952 en 1964)

## Ouvertures

*Coriolan:*

- Brügggen/Orkest van de Achttiende eeuw (Philips) (1991)
- Jochum/Concertgebouworkest (Philips) (1960)
- Mengelberg/New York Philharmonic (Victor) (1922)
- Mengelberg/Concertgebouworkest (Columbia) (1926)
- Otterloo/Residentie Orkest (Philips) (1951)
- Otterloo/Radio Filharmonisch Orkest (RCA) (1978)
- Otterloo/Sydney Symphony Orchestra (Chandos) (1978)

*Egmont:*

- Beinum/Concertgebouworkest (Decca) (1952)
- Haitink/Concertgebouworkest (Philips) (1985)
- Haitink/London Philharmonic Orchestra (Decca) (video) (1974)
- Jansons/Koninklijk Concertgebouworkest (RCO Live) (2006)
- Jochum/Concertgebouworkest (Philips) (1960)
- Kersjes/Amsterdams Philharmonisch Orkest (Kersjes fonds) (1982)
- Leertouwer/Nieuwe Philharmonie Utrecht (Globe) (2010)
- Mengelberg/New York Philharmonic (Victor) (1930)
- Mengelberg/Concertgebouworkest (Columbia) (1926 en 1931)
- Mengelberg/Concertgebouworkest (Q Disc) (1943)
- Otterloo/Residentie Orkest (Philips) (1951)
- Otterloo/Sydney Symphony Orchestra (Chandos) (1978)

*Fidelio:*

- Beinum/London Philharmonic (Decca) (1952)
- Mengelberg/Concertgebouworkest (Philips) (1940)
- Otterloo/Residentie Orkest (Philips) (1957)

- Jochum/Concertgebouworkest (Philips) (1960)
- Sawallisch/Concertgebouworkest (Philips) (1960)

*Geschöpfe des Prometheus:*

- Beinum/London Philharmonic (Decca) (1946)
- Klemperer/Concertgebouworkest (Archiphon) (1956)
- Otterloo/ Residentie Orkest (Philips) (1956 en 1972)

*König Stephan*

- Otterloo/Residentie Orkest (Philips) (1962)
- Sawallisch/Concertgebouworkest (Philips) (1960)

*Leonore I:*

- Beinum/London Philharmonic Orchestra (Decca) (1949)
- Jochum/Concertgebouworkest (Philips) (1969)
- Mengelberg/Concertgebouworkest (Columbia) (1931)

*Leonore II:*

- Haitink/London Philharmonic (Decca) (video) (1974)
- Haitink/London Symphony Orchestra (LSO) (2005)
- Otterloo/Residentie Orkest (Philips 1954)

*Leonore III:*

- Beinum/London Philharmonic Orchestra (Decca) (1950)
- Furtwängler/Concertgebouworkest (Q Disc) (1950)
- Haitink/London Philharmonic Orchestra (Decca) (video) (1974)
- Jochum/Concertgebouworkest (Philips) (1960)
- Klemperer/Concertgebouworkest (Archiphon) (1956)
- Mengelberg/Concertgebouworkest (Columbia) (1930)
- Otterloo/Residentie Orkest (Philips) (1956)

*Die Weiße des Hauses:*

- Jochum/Concertgebouworkest (Philips) (1960)
- Kempen/Berliner Philharmoniker (Philips) (1952)
- Otterloo/Residentie Orkest (Philips) (1956)

*Zur Namensfeier:*

- Jochum/Concertgebouworkest (Philips) (1960)

**Die Geschöpfe des Prometheus (compleet)**

- Brügger/Orkest van de Achttiende eeuw (Philips) (1995)

**Die Geschöpfe des Prometheus (selectie)**

- Beinum/London Philharmonic (Decca) (1952)
- Klemperer/Concertgebouworkest (Archiphon) (1956)

**Die Ruinen von Athen (selectie)**

- Mengelberg/Concertgebouworkest (Columbia) (1930)
- Nelsons/Koninklijk Concertgebouworkest (C Major) (2020)
- Otterloo/Residentie Orkest (Philips) (1960)

- Waart/Rotterdams Philharmonisch Orkest (Philips) (circa 1976)

### **Wellingtons Sieg**

- Vriend/Orkest van het Oosten (Challenge Classics) (2007)

### **Pianoconcerten**

#### *Compleet:*

- Afanassiev/Mozarteum Orkest/Soudant (Oehms) (2005)
- Arrau/Concertgebouworkest/Haitink (Philips) (1964)
- Ashkenazy/London Philharmonic Orchestra/Haitink (Decca) (video) (1974)
- Brautigam/Norrköping Symphony Orchestra/Parrott (BIS) (2008-2010)
- Brautigam/Kölner Akademie/Willens (BIS) (2017-2018)
- Brendel/London Philharmonic Orchestra/Haitink (Philips) (1977)
- Entremont/Nederlands Kamerorkest/Entremont (Vanguard) (1997)
- Kempff/Berliner Philharmoniker/Kempen (DGG) (1953)
- Minnaar/Orkest van het Oosten/Vriend (Channel Classics) (2015-2020)
- Perahia/Concertgebouworkest/Haitink (SONY) (1983-1986)
- Schiff/Staatskapelle Dresden/Haitink (Warner) (1996)
- Zacharias/Staatskapelle Dresden/Vonk (EMI) (1988-1989)

#### *Nrs. 1-4:*

- Groot/Wiener Symphoniker/Otterloo (Philips) (1953-1956)

#### *Nr: 0:*

- Brautigam/Norrköping Symphony Orchestra/Parrott (BIS) (2009)

#### *Nr: 1:*

- Argerich/Orkest van de Achttiende Eeuw/Brüggen (NIFC) (video) (2012)
- Argerich/Koninklijk Concertgebouworkest/Wallberg (EMI) (1992)
- Casadesu/Concertgebouworkest/Beinum (Philips) (1959)
- Frager/Nederlands Kamerorkest/Ros-Marbà (NKO) (1983)
- Christophori/Schoonderwoerd (Alpha) (2008)

#### *Nr: 2:*

- Argerich/Koninklijk Concertgebouworkest/Järvi (RCO Live) (1983)
- Pires/London Symphony Orchestra/Haitink (LSO) (2013)
- Christophori/Schoonderwoerd (Alpha) (2008)

#### *Nr: 3:*

- Egorov/Concertgebouworkest/Vonk (Etcetera) (1978)
- Fischer/Concertgebouworkest/Klemperer (Archiphon) (1956)
- Pires/Orkest van de Achttiende Eeuw/Brüggen (NFC) (video) (2012)
- Lamond/Concertgebouworkest/Beinum (Marston) (1939)
- Rubinstein/Concertgebouworkest/Haitink (Universal) (video) (1973)
- Christophori/Schoonderwoerd (Alpha) (2008)

- Solomon/Concertgebouworkest/Beinum (Q Disc) (1952)
- Uchida/Koninklijk Concertgebouworkest/Sanderling (Decca) (1994)

Nr. 4:

- Andriessen, Willem/Concertgebouworkest (Epta) (1958)
- Casadesus/Concertgebouworkest/Beinum (Philips) (1959)
- Mewton-Wood/Utrechts Stedelijk Orkest/Goehr (Concert Hall Society) (circa 1950)
- Pas/Concertgebouworkest/Beinum (TPS) (1956)
- Christophori/Schoonderwoerd (Alpha) (2005)
- Uchida/Koninklijk Concertgebouworkest/Sanderling (Decca) (1994)

Nr. 5:

- Casadesus/Concertgebouworkest/Rosbaud (Philips) (1961)
- Egorov/Philharmonia Orchestra/Sawallisch (EMI) (1982)
- Groot/Concertgebouworkest/Mengelberg (Q Disc) (1942)
- Groot/Residentie Orkest/Otterloo (Philips) (1951)
- Magaloff/Wiener Symphoniker/Otterloo (Philips) (1961)
- Christophori/Schoonderwoerd (Alpha) (2005)

### **Koorfantasie**

- Brautigam/Norrköping Symphony Orchestra met koor en solisten/Parrott (BIS) (2010)
- Brendel/London Philharmonic Orchestra met koor en solisten/Haitink (Philips) (1977)
- Curzon/London Philharmonic Orchestra met koor en solisten/Haitink (BBC Legends) (1970)
- Egorov/Radio Filharmonisch Orkest met koor en solisten/Otterloo (Etcetera) (1978)
- Komen/Cappella Coloniensis des WDR met koor en solisten/Weil (DHM) (2000)

### **Rondo in Bes**

- Brautigam/Norrköping Symphony Orchestra/Parrott (BIS) (2008)

### **Vioolconcert**

- Bustabo/Concertgebouworkest/Mengelberg (Tahra) (1943)
- Chung/Concertgebouworkest/Tennstedt (EMI) (1989)
- Faust/Berliner Philharmoniker/Haitink (ArtHouse) (2015)
- Ferschtman/Orkest van het Oosten/Vriend (Channel Classics) (2010)
- Francescatti/Concertgebouworkest/Beinum (Q Disc) (1958)
- Grumiaux/Concertgebouworkest/Beinum (Philips) (1957)
- Grumiaux/Concertgebouworkest/Davis (Philips) (1974)
- Hoelscher/Staatskapelle Dresden/Vonk (EMI) (1985)
- Jansen/Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen/Järvi (Decca) (2009)

- Krebbers/Residentie Orkest/Otterloo (Philips) (1952)
- Krebbers/Concertgebouworkest/Haitink (Philips) (1974)
- Schneiderhan/Berliner Philharmoniker/Kempen (DGG) (1953)
- Szeryng/Concertgebouworkest/Haitink (Philips) (1973)
- Verhey/Utrechts Symfonie Orkest/Vonk (EMI) (1979)
- Zehetmair/Orkest van de Achttiende eeuw/Brüggen (Philips) (1997)
- Zimmermann, Frank Peter/Berliner Philharmoniker/Haitink (Profil) (2002)
- Zimmermann, Louis/Onbekend Engels orkest/Woodhouse (Columbia) (1926)
- Zimmermann, Louis/Concertgebouworkest/Mengelberg (Tahra) (1940)

### **Vioolconcert in de versie als pianoconcert**

- Brautigam/Norrköping Symphony Orchestra/Parrott (BIS) (2008)
- Entremont/Nederlands Kamerorkest/Entremont (Vanguard) (1997)
- Lasic/Nederlands Kamerorkest/Nikolic (Onyx) (2017)
- Schoonderwoerd/Christophori/Schoonderwoerd (Alpha) (2008)

### **Romances voor viool en orkest**

*Nr. 1:*

- Bor/Kunstmaandorkest/Kersjes (Philips) (circa 1967)
- Ferschtman/Orkest van het Oosten/Vriend (Channel Classics) (2010)
- Grumiaux/Concertgebouworkest/Haitink (Philips) (1960)
- Grumiaux/Philharmonia Orchestra/Waart (Philips) (1970)
- Olof/Residentie Orkest/Otterloo (Philips) (1951)
- Szeryng/Concertgebouworkest/Haitink (Philips) (1970)
- Verhey/Royal Philharmonic Orchestra/Vonk (EMI) (1979)
- Zehetmair/Orkest van de Achttiende eeuw/Brüggen (Philips) (1997)

*Nr. 2:*

- Ferschtman/Orkest van het Oosten/Vriend (Channel Classics) (2010)
- Krebbers/Residentie Orkest/Otterloo (Philips) (1951)
- Swaap/Adami (Columbia?) (1927)
- Szeryng/Concertgebouworkest/Haitink (Philips) (1970)
- Verhey/Kunstmaandorkest/Kersjes (Philips) (circa 1967)
- Verhey/Royal Philharmonic Orchestra/Vonk (EMI) (1979)
- Verhey/Het Brabants Orkest/Marturet (uitgave in eigen beheer) (1987)
- Zehetmair/Orkest van de Achttiende eeuw/Brüggen (Philips) (1997)

### **Tripelconcert**

- Beaux Arts Trio/London Philharmonic Orchestra/Haitink (Philips) (1977)
- Hugh, Nikolic, Vogt/London Symphony Orchestra/Haitink (LSO) (2007)



- Maier, Badura-Skoda, Bijlsma/Collegium Aureum (BASF/Harmonia Mundi) (1974)
- Van Baerle Trio/Residentie Orkest/Vriend (Channel Classics) (2020)
- Verhey, Lechner, Harnoy/Brabants Orkest/Marturet (RCA) (1987)

### **Muziek voor blazers**

#### *Allegro en Menuet voor twee fluiten:*

- Vester, Bakker (Telefunken) (1969)

#### *Duet WoO 27:*

- Archibudelli (SONY) (1991)

#### *Gratulations-Menuet:*

- Waart/Rotterdams Philharmonisch Orkest (Philips) (circa 1976)

#### *Kwintet voor piano en blazers:*

- Hoogland/Ebbinge/Hoeprich/Koster/Bond (1994) (Babel)
- Hoogland/Vries/Pieterse/Terwey/Zarzo (Attacca) (1965-2000)
- Lupu/Vries/Pieterse/Terwey/Pollard (Decca) (1984)
- Van Swieten Society (Quintone) (2007)
- Schoonderwoerd/Il Gardellino (PAS) (2016)

#### *Kwintet voor hobo, drie hoorns en fagot:*

- Mater, Baumann, Woudenberg, Meyendorf, Pollard (Telefunken) (1969)

#### *Militaire mars in D:*

- Waart/Rotterdams Philharmonisch Orkest (Philips) (circa 1976)

#### *Octet:*

- Archibudelli (SONY) (1991)
- Schoonderwoerd/Il Gardellino (PAS) (2016)

#### *Rondino:*

- Archibudelli (SONY) (1991)
- Schoonderwoerd/Il Gardellino (PAS) (2016)

#### *Septet:*

- Amsterdams Nonet (EMI) (1978)

#### *Sextet :*

- Archibudelli (SONY) (1991)

#### *Zapfenstreich nrs. 1-3:*

- Nederlands Blazers Ensemble (Philips) (circa 1976)

#### *12 Duitse dansen:*

- Waart/Rotterdams Philharmonisch Orkest (Philips) (circa 1976)

### **Hoornsonate**

- Baumann/Hoogland (Telefunken) (1969)

### **Hoornsonate in de versie als cellosonate**

- Wispelwey/Shapiro (Channel) (1994)

## **Strijkkwartetten**

### *Opus 18:*

- Smithson kwartet (Harmonia Mundi) (1987)

### *Opus 18 nr. 3:*

- Orpheus string quartet (Channel Classics) (1993)

### *Opus 18 nr. 5:*

- Haags Strijkkwartet (Polygoon) (1938)

### *Opus 18 nr. 6:*

- Rafael kwartet (Globe) (1990)

### *Opus 59 nr. 1:*

- Orpheus string quartet (Channel Classics) (1993)

### *Opus 59 nr. 2:*

- Glinka kwartet (Globe) (1982)

### *Opus 59 nr. 3:*

- Rafael kwartet (Globe) (1990)

### *Opus 95:*

- Boni/Concertgebouwkamerorkest (Arts) (1998)
- Markiz/Nieuw Sinfonietta Amsterdam (BIS) (1994)
- Thomson/Amsterdam Sinfonietta (Channel Classics) (2010)

### *Opus 131:*

- Oundjian/Nieuw Sinfonietta Amsterdam (BIS) (2000)

### *Opus 132:*

- Ragazze kwartet (Channel Classics) (2017)

### *Opus 133:*

- Raphael kwartet (Globe) (2002)
- Oundjian/Nieuw Sinfonietta Amsterdam (BIS) (2000)
- Thomson/Amsterdam Sinfonietta (Channel Classics) (2005)

### *Opus 135:*

- Thomson/Amsterdam Sinfonietta (Channel Classics) (2005)

## **Pianotrio's**

### *Compleet:*

- Van Baerle Trio (Channel Classics) (2016-2020)

### *Opus 11:*

- Hoogland, Honingh, Bijlsma (Telefunken) (1969)
- Wayenberg, Graaf, Warenberg (Vrienden Rotterdams Philharmonisch) (1999)

### *Opus 70:*

- Hamlet Trio (Channel Classics) (2016)

### *Opus 70/1:*

- Archibudelli (SONY) (1999)
- Amsterdam Concertgebouw Trio (alleen deel 3) (Columbia) (1930)

*Op. 97:*

- Archibudelli (SONY) (1999)

*Opus 121:*

- Hamlet Trio (Channel Classics) (2016)

*W6O 39:*

- Beths/Bijlsma/Hoogland (Channel) (1992)

### **Strijktrio's**

*Opus 3:*

- Archibudelli (SONY) (1991)

*Serenade op. 8:*

- Archibudelli (SONY) (1991)
- Schoenbrunn Ensemble (Globe) (2002)

*Opus 9:*

- Archibudelli (SONY) (1991)

*Serenade op. 25:*

- Schoenbrunn Ensemble (Globe) (2002)

### **Duet voor altviool en cello,:**

- Archibudelli (SONY) (1991)

### **Cellosonates**

*Compleet:*

- Bijlsma/Immerseel (SONY) (1998)
- Wispelwey/Komen (Channel) (1991)
- Wispelwey/Lazic (Channel) (2004)

*Nr. 1:*

- Bijlsma/Bilson (Nonesuch) (1986)

*Nr. 2:*

- Bijlsma/Bilson (Nonesuch) (1986)

*Nr. 3:*

- Ruijsenaars/Oomen (EMI) (1978)
- Bijlsma/Bilson (Nonesuch) (1989)

*Nr. 4:*

- Bijlsma/Bilson (Nonesuch) (1989)
- Viersen/Avenhaus (Etcetera) (2002)

*Nr. 5:*

- Bijlsma/Bilson (Nonesuch) (1989)
- Viersen/Avenhaus (Etcetera) (2002)

## **Variaties voor cello en piano**

*Variaties over Ein Mädchen oder Weibchen*:

- Bijlsma/Immerseel (SONY) (1998)
- Viersen/Avenhaus (Etcetera) (2002)
- Wispelwey/Lazic (Channel) (2004)
- Wispelwey/Shapiro (Channel) (1994)

*Variaties over 'See the Conquering'*:

- Bijlsma/Hoogland (SONY) (1992)
- Ruijsenaars/Oomen (EMI) (1978)
- Viersen/Avenhaus (Etcetera) (2002)
- Wispelwey/Lazic (Channel) (2004)
- Wispelwey/Shapiro (Channel) (1994)

*Variaties over 'Bei Männern, welche Liebe fühlen'*:

- Bijlsma/Hoogland (SONY) (1992)
- Feuermann/Pas (EMI) (1934)
- Ruijsenaars/Oomen (EMI) (1978)
- Viersen/Avenhaus (Etcetera) (2002)
- Wispelwey/Lazic (Channel) (2004)
- Wispelwey/Shapiro (Channel) (1994)

## **Violsonates**

*Compleet*:

- Keulen/Minnaar (Channel Classics) (2014)
- Leertouwer/Reynolds (Globe) (1991)
- Schröder/Immerseel (Deutsche Harmonia Mundi) (1986-1987)
- Verhey/Moerdijk (Verdi) (1987)

*Nr. 8*:

- Zweden/Brautigam (Philips) (1985)

*Nr. 9*:

- Archibudelli (SONY) (1991)

*Nr. 10*:

- Ferschtman/Barnatan (Challenge Classics) (2006)

## **Pianosonates**

*Compleet*:

- Brautigam (BIS) (2003-2008)

*Nr. 1*:

- Hoogland (Clavicenter) (1988)
- Brautigam (Etcetera) (1993)

*Nr. 2*:

- Brautigam (Etcetera) (1993)

*Nr. 3*:

- Brautigam (Etcetera) (1993)

*Nr. 5:*

- Jussen, Arthur (DGG) (2010)
- Oort (Claves) (1996)

*Nr. 8:*

- Jussen, Lucas (DGG) (2010)
- Pas (TPS) (1952)
- Hengeveld (Artone) (circa 1970)
- Komen (Globe) (1998)

*Nr. 9:*

- Oort (Claves) (1996)

*Nr. 10:*

- Komen (Globe) (1998)

*Nr. 11:*

- Komen (Globe) (1998)

*Nr. 13:*

- Jussen, Arthur (DGG) (2010)

*Nr. 14:*

- Jussen, Lucas (DGG) (2010)
- Pas (TPS) (1952)
- Hengeveld (Artone) (circa 1970)

*Nr. 15:*

- Wayenberg (Gopher) (2006)

*Nr. 16:*

- Komen (Globe) (1995)

*Nr. 17:*

- Groot (Philips) (1954)
- Janssen (VOID) (2002) (alleen deel 3)
- Komen (Globe) (1995)

*Nr. 18:*

- Groot (Philips) (1954)
- Komen (Globe) (1995)

*Nr. 19:*

- Brautigam (Etcetera) (1993)
- Pashchenko (Alpha) (2014)

*Nr. 20:*

- Brautigam (Etcetera) (1993)
- Pashchenko (Alpha) (2014)

*Nr. 21:*

- Komen (Globe) (1994)
- Oort (Claves) (1996)
- Pashchenko (Alpha) (2016)
- Wayenberg (Iramac) (1965)

*Nr. 22:*

- Komen (Globe) (1994)

*Nr. 23:*

- Groot (APR) (1937)
- Hengeveld (Artone) (circa 1970)
- Komen (Globe) (1994)
- Pashchenko (Alpha) (2016)

*Nr. 24:*

- Henkemans (Philips) (1956)
- Komen (Globe) (1998)

*Nr. 25:*

- Henkemans (Philips) (1956)
- Komen (Globe) (1998)

*Nr. 26:*

- Komen (Globe) (1998)
- Oort (Claves) (1996)
- Pashchenko (Alpha) (2016)

*Nr. 27:*

- Komen (Globe) (1998)

*Nr. 28:*

- Groot (Parlophone) (1948)

*Nr. 30:*

- Komen (Globe) (1993)
- Wayenberg (Iramac) (1965)

*Nr. 31:*

- Brons (Nimbus) (1977)
- Komen (Globe) (1993)

*Nr. 32:*

- Brons (Nimbus) (1977)
- Henkemans (Philips) (1956)
- Komen (Globe) (1993)
- Pashchenko (Fuga Libera) (2011)

## **Variaties voor piano**

*Compleet:*

- Brautigam (BIS) (2009-2015)

*Op. 34:*

- Röntgen (Erasmus) (pianorol, vermoedelijk 1909)

*Op. 35 Eroica:*

- Brautigam (Globe) (1992)
- Pashchenko (Alpha) (2014)

*Op. 120 Diabelli:*

- Bruins (Canal Grande) (1989)

- Komen (Ars Musici) (2003)
- Variaties over een eigen thema*
- Pashchenko (Alpha) (2014)
- Variaties over Es war einmal en alter Mann:*
- Brautigam (Etcetera) (1992)
- Variaties over Kind, willst du rubig schlafen*
- Brautigam (Etcetera) (1992)
- Variaties over Menuett à la Vignano:*
- Brautigam (Etcetera) (1992)
- Variaties over Quant'è piu bello*
- Brautigam (Etcetera) (1992)
- Variaties over Nel cor più sento*
- Brautigam (Etcetera) (1992)
- Variaties over Rule Britannia:*
- Bruins (Canal Grande) (2003)
- Hoogland (Channel) (1992)
- Variaties over Une fièvre brûlante*
- Brautigam (Etcetera) (1992)
- Variaties over Kind, willst du rubig schlafen*
- Brautigam (Etcetera) (1992)
- Variaties over La Stessa, la stessissima:*
- Bruins (Canal Grande) (1989)

### **Overige pianowerken**

#### *Compleet:*

- Brautigam (BIS) (2009-2015)

#### *Andante favori:*

- Brautigam (Etcetera) (1984)
- Schäfer (Columbia) (1926)

#### *Bagatellen opus 33:*

- Pashchenko (Fuga Libera) (2011)

#### *Bagatellen opus 126:*

- Komen (Ars Musici) (2003)

#### *Fantasia opus 77:*

- Brautigam (Etcetera) (1984)
- Pashchenko (Alpha) (2014)

#### *Für Elise:*

- Andriessen, Willem (Philips) (circa 1957)
- Brautigam (Etcetera) (1984)
- Groot (Philips) (1959)
- Wayenberg (EMI) (1987)

#### *Rondo WoO 48:*

- Brautigam (Etcetera) (1984)

*Rondo WoO 49:*

- Brautigam (Etcetera) (1984)

*Rondo opus 51 nr. 1:*

- Brautigam (Etcetera) (1984)
- Henkemans (Philips) (1956)

*Rondo opus 51 nr. 2:*

- Brautigam (Etcetera) (1984)

*Die Wuth über den verlorenen Groschen:*

- Brautigam (Etcetera) (1984)

**Piano vierhanden**

*Variaties over een thema van graaf Waldstein*

- Jussen, Arthur en Lucas (DGG) (2010)

**Mis in C**

- Davis/solisten en koor/Concertgebouworkest (RCO Live) (1986)

**Missa solemnis**

- Bernstein/solisten en koor/Concertgebouworkest (DGG) (1978)
- Haitink/solisten en koor/Orkest van de Beierse Omroep (BR) (2014)
- Jochum/solisten en koor/Concertgebouworkest (Philips) (1970)
- Klemperer/solisten en koor/Concertgebouworkest (Archiphon) (1957)
- Reuss/solisten met koor/Orkest van de Achttiende eeuw (Glossa) (2016)

**Christus am Ölberg**

- Spruit/solisten met koor/Radio Filharmonisch Orkest (Archipel) (1957)

**Schotse Lieder** (selectie):

- Dawson/Van Swieten Society (Berlin Classics) (2008)
- Koningsberger/Atlantic Trio (Quintone) (2018)
- Kweksilber/Beths/Bijlsma/Hoogland (Channel) (1992)

**Ah! perfido!**

- Brouwenstijn/Concertgebouworkest/Klemperer (Archiphon) (1951)
- Brouwenstijn/Residentie Orkest/Otterloo (Philips) (1952)
- Margiono/Orchestre revolutionnaire et romantique/Gardiner (DGG) (1991)

**Fidelio**

- Haitink/solisten/London Philharmonic Orchestra (ArtHouse) (DVD) (1980)
- Haitink/solisten/Staatskapelle Dresden (EMI) (1989)
- Haitink/solisten/Zürich Opera Orkest (EMI) (DVD) (2008)



**Egmont** (compleet)

- Vriend/Burggraaf/Orkest van het Oosten (Channel Classics, CD) (2007)

## Geraadpleegde literatuur

- Aa, A.J. van der, *Woordenboek der kunsten en wetenschappen*, eerste deel A-Ber. Leyden: A.W. Sijthoff, 1855.
- Aalders, W.J., 'De majesteit Gods', in: *Stemmen des tijds* 12 (1923), 1-34.
- Abels, P., *Beethoven – Negen symfonieën, Zes schilderijen*. Enschede/Doetinchem: Orkest van het Oosten, 2010.
- Adang, M., *Voor sociaal-democratie, smaakopvoeding en verheffend genot. De Amsterdamse vereniging Kunst aan het Volk, 1903-1928*. Amsterdam: Ak-sant, 2008.
- Alberdingk Thijm, J.A., artikel zonder titel, in: *Dietsche Warande* 1 (1855), 246-275.
- Albers, P., *Handboek der algemeene kerkgeschiedenis*. Den Bosch/Antwerpen: L.C.G. Malmberg, 1925-26.
- Amoré van der Hoeven jr., A., 'Aphorismen over het eigenaardig goede in de Katholieke afdeling der Christenkerk', in: *De Gids* 9 (1845), 141-154.
- Andriessen, H., *Over muziek*. Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum, 1950.
- Andriessen, L., 'Trilogie van de laatste dag' (1997), opgenomen in: Andriessen 2002, 265-271.
- Andriessen, L., 'Héél hard schreeuwen' (1996), opgenomen in: Schönberger 1996, 116-119.
- Andriessen, L., *Gestolen tijd – Alle verhalen*. Amsterdam: Querido, 2002.
- Andriessen, W., 'Personalía', in: *Caecilia* 88 (1931), 110-112.
- Andriessen, W., 'Overpeinzingen over 50 jaar muziek 1908-1958', in: *De Nieuwe Stem* 14 (1959), 580-590.
- Andriessen, W., *Mensen in de muziek*. Amsterdam: N.V. de Arbeiderspers, 1962.
- Anoniem, *Kort begrip der algemeene geschiedenis loopende van den jaar 1795 tot 1820*. Leyden, Deventer en Groningen: Maatschappij tot nut van 't Algemeen, 1821.
- Anoniem, 'De Hedendaagsche Opera', in: *De Gids* 14 (1850), 378-379.
- Anoniem, 'Een revolutionaire beweging op muzikaal gebied', in: *De Gids* 26 (1862), 27-28.
- Anoniem, 'Goethe en van Beethoven in Bonn', in: *Caecilia* 19 (1862), 117.

- Anoniem, *En Hollande pendant la guerre*. Amsterdam: De Telegraaf, 1915.
- Anoniem, *Geestelijke liederen uit den schat van de kerk der eeuwen*. Nijkerk: Callenbach, 1936.
- Arcy-Orga, A. d', *Beethoven* (Ned. vert. Vertaalgroep Bergeyk). Bloemendaal: Gottmer, 1986.
- Asselbergs, A. & G. van Ravenzwaaij. *Muziek in kort bestek*. Amsterdam: Nederlandsche Keurboekerij, 1949.
- Badings, H., 'De ivoren toren van de componist', in: *De wereld der muziek* 7 (1940), 1-4.
- Bank, J. & M. van Buuren, *Nederlandse cultuur in Europese context. 1900 – Hoogtij van burgerlijke cultuur*. Den Haag: Sdu Uitgevers, 2000.
- Bart, J. v., *Discografie van het Concertgebouworkest*. Zutphen: De Walburg Pers, 1988.
- Bastiaens, J., *Biografie van Govert-Jan Goverts 1940-1945*. Scriptie muziekwetenschap Universiteit Utrecht, 2013.
- Baudet, Th. & A. Boomsma, *Van Bach tot Bernstein*. Amsterdam: Prometheus, 2014.
- Bastiaanse, Fr., *Overzicht van de Ontwikkeling der Nederlandsche Letterkunde*. Amsterdam-Sloterdijk: Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1925.
- Belinfante, A. (samenst.), *Kort verslag van de Referaten en de daarop gevolgde discussiën gehouden op het Muziekpedagogisch Congres, 3 en 4 april j.l. in de Aula der Universiteit te Amsterdam*. [Amsterdam, 1923?].
- Belpaire, M.E., 'Beethoven en de wereldoorlog', in: *De vereenigde tijdschriften Caecilia en het Muziekcollege* 78 & 8 (1920-4), 53-54.
- Beresteyn, jr. mr. E.A. van, *Concert Diligentia 1821-1921*. Den Haag: N.V. Boekhandel v.h. W.P. van Stockum en Zon, 1921.
- Bernlef, J., 'Vrijheden en verboden. Een gesprek met Louis Andriessen en Misha Mengelberg', in: *Raster*, deel 19 (1981), 88-105.
- Berghaus, H., *Wat men van de aarde weet en hoe men tot de kennis daarvan is gekomen. Vierde boek: beschrijving van Nederland en van de overige staten van Europa*. Sneek: Van Druten & Bleeker, 1866.
- Bernet Kempers, K. Ph., *Meesters der muziek*. Rotterdam: W.L. & J. Brusse's Uitgeversmaatschappij N.V., 1942.
- Bernet Kempers, K. Ph., *Muziekgeschiedenis*. Rotterdam: W.L. & J. Brusse's Uitgeversmaatschappij, 1947 (vierde druk).
- Bernlef, J., 'Vrijheden en verboden. Een gesprek met Louis Andriessen en Misha Mengelberg', in: *Raster*, deel 19 (1981), 88-105.
- Bevers, T., 'Kunst, geschiedenis en sociologie', in: Halbertsma & Zijlsma, 241-270.
- Bloemgarten, S., *Henri Polak, sociaal democraat 1868-1943*. Den Haag: Sdu Uitgeverij, 1993.

- Bloemgarten, S. & Ph. Bregstein (samenst.), *Herinnering aan Joods Amsterdam*. Amsterdam: Uitgeverij De Bezige Bij, 1978.
- Bloemgarten, S. & A. Jansma-Gazan & D. Nootboom. *100 jaar 'De Stem des Volks'. Van Strijdlid tot Oratorium*. Amsterdam: De Stem des Volks, 1998.
- Boehmer, K., *Geboord en ongeboord – Opstellen over muziek*. Utrecht: Oosthoek's Uitgeversmaatschappij BV, 1974.
- Bokum, J. v., 'Mendelssohn en Nederland in de Eerste Helft van de Negentiende Eeuw', in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, deel 59 nr. 2 (2009), 73-121.
- Borstlap, J., 'Notities bij een koraal', in: *Tirade* 41 (1997), 238-245.
- Bouman, P.J., *Cultuurgeschiedenis van de twintigste eeuw*. Utrecht: Het Spectrum, 1964.
- Bouwdijk-Bastiaanse, M.A. van, *De zorg voor de geestelijk-onvolwaardige ongehuwde moeder*. Den Bosch: R.K. Charitatieve vereniging voor geestelijke volksgezondheid, [1937?].
- Braak, M. ter, *In gesprek met de vorigen*. Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1938.
- Brans, A.B.M., 'Beethoven verpopt ... ontpopt Beethoven?', in: *Preludium* 28 (1970 april), 165-169.
- Bree, J. v., 'Hulde aan Felix Mendelssohn Bartholdy, en schets van zijn verdiensten in zijne voornaamste werken', in: *Jaarboek van het Koninklijk Nederlandsch Instituut van Kunsten, Letterkunde en Schoone Kunsten*. Amsterdam: Johannes Müller, 1848, 157-169.
- Bregstein, Ph., *Gesprekken met Jacques Presser, gevoerd door Philo Bregstein*. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1972.
- Brendel, F., 'Teses over Concertreform', in: *Caecilia* 13 (1856), 181-183.
- Brokken, J., *Met musici – Portretten*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers, 1988.
- Brons, S., *Geschiedenis der muziek*. Schiedam: Roelants, 1899.
- Broyles, M., *Beethoven in America*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2011.
- Bruijn, W.A., *Arabeske of Gedachte – Een muziekestetische tegenstelling in Nederland 1820-1914* (proefschrift). Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2007.
- Buelens, G., *De jaren zestig – Een cultuurgeschiedenis*. Amsterdam: Ambo/Anthos, 2018.
- Busken Huet, C., *Literarische fantasiën en kritieken*, deel 10. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink, 1868.
- Caeyers, J., *Beethoven, een biografie*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2009.
- Calis, P., *Het ondergrondse verwachten – Schrijvers en tijdschriften tussen 1941 en 1945*. Amsterdam: Meulenhoff, 1989.

- Canter, B. & A. Tervooren, *De lafaard – een heroïek verhaal van den eersten wereldoorlog*. Amsterdam: Scheltens & Giltay, 1916.
- Claaasen, R. & P. Wisse, *Tweehonderd jaar Diligentia 1793-1993. Jubileumuitgave ter gelegenheid van het tweehonderdjarig bestaan van de Koninklijke Maatschappij voor Natuurkunde onder de zinspreuk Diligentia*. Den Haag: Koninklijke Maatschappij voor Natuurkunde, 1993.
- Coenen, F. & C. Veth, *Pro en Contra*. Baarn: Hollandia Drukkerij, 1909.
- Cohen, J. & W. Keuning, *Nieuwe klanken – leesboek voor de hogere en voortzettingsklasse der lagere school*. Groningen & Den Haag: J.B. Wolters, 1920.
- Cooper, B., (red.), *Het Beethoven compendium*. Baarn: Tirion, 1993.
- Cronheim, P., *Maatschappij tot bevordering der toonkunst 125 jaar toonkunst*. Amsterdam: Alsbach & Co, 1956.
- Couturier, L., *Beethoven*. Den Haag: J. Philip Kruseman, 1929.
- Couturier, L., *Dirigenten van dezen tijd*. Den Haag: J. Philip Kruseman, [1938?].
- Cox, W.H., *Gevoel en verstand in de psychologie en het leven*. Amsterdam: Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1916.
- Delpout, Th., 'Kunstrecht en leekegedachten. *Caecilia en de strijd om muzieksmaak (1871-1877)*', in: *Tijdschrift voor tijdschriftstudies*, 32 (2012), 127-138.
- Delpout, Th., 'een te herziene eeuw Nederlandse muziek – Onderzoeksperspectieven voor de negentiende-eeuwse muziek- en concertgeschiedenis', in: *Low Countries* 129 (2014-4), 4-31.
- De Smet, M., *La musique à la cour de Guillaume V, Prince d'Orange (1748-1806)*. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis & Oosthoek's Uitgeversmaatschappij B.V., 1973.
- Deyszel, L. van, *Werk der laatste Jaren*. Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1923.
- Dijk, W.A., *Naar aanleiding van de Liturgische beweging in de protestantsche kringen*. Den Haag: C. Blommendaal, 1923.
- Diepenbrock, A. (ed. E. Reeser & Th. Diepenbrock), *Verzamelde geschriften van Alphons Diepenbrock*. Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum, 1950.
- Dijk, H. van, *Henri Hermans (1883-1947) – De grondlegger van het Limburgse muziekleven*. Hilversum: Verloren, 2002.
- Dijk, M., *Het begrijpen van muziek*. Arnhem: N.V. Uitgevers Van Loghem & Slaterus, 1921.
- Dijkstra, W. & S. Dijkstra, *Het Utrechtsch Studenten Concert 1823-1993*. Utrecht: Stichting Muziekhistorie Utrecht, 1993.
- Dokkum, J.D.C. van, *Honderd jaar muziekleven in Nederland – Een geschiedenis van de maatschappij tot bevordering der toonkunst bij haar eeuwfeest 1829-1929*. Amsterdam: Uitgegeven door het hoofdbestuur, 1929.
- Donker, N. & H.J. Schimmel, *Nederland*. Amsterdam: J.C. Loman, 1863.

- Doornik, N.G.M.v., *De moderne gymnasiast tegenover zijn klassieke vorming*. Grongen & Batavia: J.B. Wolters Uitgevers-maatschappij, 1938.
- Dunk, H.W. von der, *Terugblik bij strijklucht*. Amsterdam: Bert Bakker, 2008.
- Eeden, F., ‘Gorter’s verzen’, in: *De Nieuwe Gids* 4 (1889), 112-137.
- Eggebrecht, H.H., *Zur Geschichte der Beethoven –Rezeption*. Laaber: Laaber, 1972.
- Eikeboom, *Dagboekfragmenten uit mijn arresttijd*. Amsterdam: humanitaire boekhandel, 1919.
- Eyck, P.N. van, *Gedichten*. Amsterdam: de maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1917.
- Fens, K., ‘Rond het hiernamaals’, in: *Bijdragen, International journal for Philosophy and Theology* 28 (1967-3), 234-247.
- Flothuis, M., ‘Beethovens laatste kwartetten – verleden en toekomst’, in; Reichenfeld 1979, 27-36.
- Flothuis, M., ‘De actualiteit van Beethoven’, in: *Het Gebeuren* (mei 1990), 5-6. Herdrukt in Flothuis 1993, 39-42.
- Flothuis, M., *Denken over muziek*. Kampen: Kok Lyra, 1993.
- Flothuis, M., ‘Bernard Haitink en het Amsterdamse muziekleven’, in: *Korenhof* 1999, 66-72.
- Gasenbeek, B. (red.), *Garnt Stuiveling, wegbereider van het Humanistisch Verbond*. Utrecht: Het Humanistisch Archief, 2000.
- Gerretsen, J.H. (predikant), *Waar het om gaat*. Nijmegen: Firma H. ten Hout, 1907.
- Gessel, J.v., “eene welkome verschijning” – Muziektijdschriften in Nederland 1818-1848’, in: *De Negentiende Eeuw* 25 (2001-4), 194-214.
- Gessel, J. v., *Een vaderland van goede muziek – Een halve eeuw Maatschappij tot bevordering der toonkunst (1829-1879) en het Nederlandse muziekleven*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2004.
- Gezelle, G., *Laatste verzen*. Antwerpen-Gent: De Nederlandsche boekhandel, 1901.
- Giskes, J., ‘Beethoven: mythische proporties’, in: *Preludium* 60 (2002-8), 30-31.
- Giskes, J., ‘9x verheffend kunstgenot’, in: *Preludium* 72 (2014-5), 30-31.
- Gleich, Cl. v., *Beethoven “klassiek of “authentiek”? Een onmogelijke keuze*. Uitgave in eigen beheer, 1993.
- Goedewaagen, T., *Passer en speer – Cultuurpolitieke Redevoeringen*. Den Haag: Uitgeverij De Schouw, 1941.
- Goedewaagen, T., ‘de Germaansche mensch en het humanisme’, in: *De Schouw* 1 (1942), 266.
- Goverts, G.-J., *De toekomst van den kunstenaar*. Hilversum: Uitgave J.J. Lisbet, 1941.

- Grijp, L.P. (hoofdred.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: Amsterdam University Press/Salomé, 2001.
- Grijp, L.P. & E. Wennekes, *De bele dag maar op en neer – over beien, beiliedjes en hoofdstedelijke muziekgebouwen*. Amsterdam: Het Muziekgebouw, 2002.
- Grijzenhout, F. 'Sneeuwballen tegen de macht – Politiek en satire omstreeks 1800', in: F. Grijzenhout, N. van Sas en W. Velema (red.), *Het Baatafse experiment – politiek en cultuur rond 1800*. Nijmegen: Vantilt, 2013, 236 en 239-240.
- Grosheide, F.W. (red.), *Christelijke Encyclopaedie voor het Nederlandsche volk*. Kampen: J.H. Kok, 1926-1929.
- Gunning, J.H., jr., *Roomsch supranaturalisme*. Uitgever onbekend, [1882?].
- Haen, Fr. e.a., 'O Freunde, nicht diese Töne ... Negen Beethovensymfonieën in authentieke uitvoeringen', in: *Tijdschrift Oude Muziek* 9 (1989-1), 15-18.
- Hageman, M., 'Iets over de muziek', in: *Caecilia* 16 (1859), 207-211.
- Halbertsma, M. & K. Zijlmans (red.), *Gezichtspunten: Inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*. Nijmegen: SUN, 1993.
- Hartog, A.H. de, *Bolland en de muziek*. Amsterdam: Uitgeversmaatschappij Elsevier, 1907.
- Hartog, J., *Geschiedenis der muziek*. Leiden: A.W. Sijthoff's Uitg.-mij, [1885].
- Haterd, L. v.d., *De waarheid hoger dan de leus – over de beeldvorming rond tijdschrift en uitgeverij De Gemeenschap 1925-1941*. Haarlem: In de knipscheer, 2008.
- Hasselt, L. v., 'Beethoven in Holland', in: *Die Musikforschung*, 18 (1965), 181-184.
- Havelaar, J., *Strijdende onzijdigheid*. Haarlem: erven Bohn, 1915.
- Heertje, H., *De diamantbewerker van Amsterdam*. Amsterdam: D.B. Centen's Uitgevers-maatschappij N.V., 1936.
- Heg, H., 'Noten kraken of noten maken in het Concertgebouw', in: *Luister* 18 (1970-januari), 11.
- Heijden, M. v.d., 'Kunst en beweging', in: *Socialisme & democratie* 5 (1996), 280-285.
- Heijder, W., *Was Beethoven een asperger? – Een 21<sup>ste</sup>-eeuwse visie op een 19<sup>de</sup>-eeuws genie*. Amsterdam: Uitgeverij Ludwig, 2016.
- Henkemans, H., 'Een nieuwe naam', in: *Algemeen Handelsblad*, 9 mei 1962.
- Hermand, J., *Beethoven – Werk und Wirkung*. Wenen & Keulen en Weimar: Böhlau Verlag, 2003.
- Heuvelman, G., 'Een verbroken band', in: *De buisvriend* (1895). 182-186.
- Hoeven-Kampers, J.P.C., *Ik kan buishouden*. Leiden: Sijthoff's Uitgeversmaatschappij, [tweede druk circa 1925].

- Honings, R., *De dichter als idool – Literaire roem in de negentiende eeuw*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2016.
- Horreüs de Haas, G., ‘De mythe van de XXe eeuw’, in: *De Gids* 100 (1937), 5-27.
- Horst, D.J.H. ter, ‘Beethoven in Nederland’, in: *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 6 (1952), 120-152.
- Houwaart, D. (samenst.), *Trouw – een ondergrondse krant. Heruitgave van alle Trouw-nummers uit de Tweede Wereldoorlog*. Kampen: Uitgeversmaatschappij J.H. Kok, 1979.
- Höweler, C., *Inleiding tot de muziekgeschiedenis*. Amsterdam: H.J. Paris, 1928.
- Höweler, C., *X-Y-Z der muziek*. Utrecht: Uitgeversmaatschappij W. De Haan N.V., 1929 (derde druk).
- Huizing, J.M., *Ludwig van Beethoven: Die Klaviersonaten – Interpretation und Aufführungspraxis*. Mainz e.a.: Schott, 2012.
- Hulleman, F., *Een ongelukkige vrouw*. Amsterdam: Scheltens & Giltay, [1918?].
- Hutschenruyter, W., *Het Beethovenbuis*. Amsterdam: S.L. van Looy, 1908.
- Hutschenruyter, W., *Programma van den Beethoven-cyclus april 1911 in het Gebouw v. Kunsten en Wetenschappen en in de Zaal “Diligentia” te ’s Gravenhage*.
- Hylkema, H., *Dynamiek van veranderende concertprogramma’s in Felix Meritis*. Eindwerkstuk muziekwetenschap. Utrecht: Universiteit Utrecht, 2017.
- Janetschek, O., (Ned. vert. G. Keller), *Beethovens levensroman*. Den Haag: J. Philip Kruseman, [1949?].
- Janetschek, O., (Ned. vert. G. Keller), *Beethoven de titaan*. Den Haag: J. Philip Kruseman’s Uitgeversmaatschappij, [z.j.].
- Jans, R., *Tolstoj in Nederland*. Bussum: Uitgeverij Paul Brand N.V., 1952.
- Janssen, R., *1968 You say a Revolution*. Amsterdam: Balans 2018.
- Jensen, L., *Verzet tegen Napoleon*. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- Jensen, L., *Vieren van vrede – Het ontstaan van de Nederlandse identiteit 1648-1815*. Nijmegen: Vantilt, 2016.
- Jong, D. de, *Het vrije boek in onvrije tijd*. Leiden: A.W. Sijthoff’s Uitgeversmaatschappij, 1958.
- Kampen, N.G. van, ‘Mengelwerk. Over de bijzondere geaardheid der Nederlanders en Duitschers, ook blijkbaar in derzelve taal, kunsten en letteren’, in: *Vaderlandsche letteroefeningen* (1835), 53-66.
- Kaaij, M., *Toonzetters – Sleutel tot de klassieke muziek*. Wormer: Immerc, 2006.
- Kater, M. (ed.), *Music and nazism – Art under Tyranny, 1933-1945*. Laaber: Laaber, 2003.
- Kaulert, A., ‘Over het muzikale leelijke’, in: *Caecilia* 18 (1861), 145-147.



- K., W., 'Opmerkingen over de voordragt van eenige Beethoven'sche sonaten', in: *Caecilia* 12 (1855), 204-206.
- Kelder, J.J., *Schrijven voor de nieuwe orde - Literatuur en schrijverschap in De Schouw, tijdschrift van de Kultuurkamer*. Utrecht: H&S HES Uitgevers/Utrecht, 1983.
- Kennedy, J., *Nieuw Babylon in aanbouw - Nederland in de jaren zestig*. Amsterdam & Meppel: Boom, 1995.
- Klinkenberg, W., 'Jochum en de Beethoven-serie', in: *Preludium* 27 (1969 nr. 8), 189-190.
- Kloek, J. & W. Mijnhardt, *Nederlandse cultuur in Europese context. 1800 - Blauwdrukken voor een samenleving*. Den Haag: Sdu Uitgevers, 2001.
- Koch, J., *Abraham Kuyper, een biografie*. Amsterdam: Boom, 2006.
- Koolbergen, J., *Beethoven - Een componisten leven in beeld*. Alphen a/d Rijn: Atrium, 1995.
- Korenhof, P. (red.), *Bernard Haitink - Een vriendenboek*. Amsterdam: Anthos, 1999.
- Kosten, J., *Vijfenzeventig jaar Rotterdams Philharmonisch Orkest*. Rotterdam: Rotterdams Philharmonisch Orkest, 1994.
- Kosten, J. e.a., *Eduard Flipse - glorie is voor zweet te koop*. Spijkenisse: Eduard Flipse stichting, 1996.
- Kramer, B., *Beethoven in de Hollandse duinen 1907-1912*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2008.
- Krul, W., 'Het raadsel van de Nederlandse romantiek', in: *De Negentiende Eeuw* 38 (2014), 185-202.
- Kunst, J., 'Een bijdrage tot het behoud van de muzikale raszuiverheid', in: *Mensch en Melodie* 1 (1946), 113-115.
- Kuyper, A., *De verflauwing der grenzen - bij de overdracht van het rectoraat aan de vrije universiteit op 20 oktober 1892*. Amsterdam: J.A. Wormser, 1892.
- Ladenburger, M., *Beethoven auf Reisen - Begleitbuch zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses Bonn*. Bonn: Beethoven-Haus, 2016.
- Lamirault, H., *La Grande encyclopédie*. Paris: Société anonyme de la grande encyclopédie, 1886-1892.
- Laurentius, Th., *Het bezoek van Ludwig van Beethoven aan Voorschoten*. Voorschoten: uitgave in eigen beheer, 1970.
- Laurey, L.A., 'De Maneschijn-sonate', in: *Caecilia* 19 (1862), 209.
- Leeuw, K. de, *Dirigeren is geen beroep maar een roeping - Leven en werk van Paul van Kempen (1893-1955)*. Utrecht: Gopher Publishers, 2007.
- Lennep, J. v., *Romantische werken*. Den Haag/Leiden/Arnhem: M. Nijhoff/A.W. Sijthoff/D.A. Thieme, 1858-1859.
- Leopold, J.H., *Nabetrachtungen van een concertganger*. Hilversum: W.L. & J. Brusse's Uitgeversmaatschappij, 1929.

- Leur, T. de, *Eduard van Beinum 1900-1959, musicus tussen musici*. Bussum: Uitgeverij Thoth, 2004.
- Lier, B. v., *Buiten de maatstreep*. Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1948.
- Lindt, H., 'Banden met Beethoven', in: *Hamer; uitgave voor de Volksche Werkgemeenschap* 1 (1940), 19-21.
- Lindt, H., 'Opera en volk', in: *De Schouw* 1 (1942), 269.
- Lintum, C. te, 'Eenige opmerkingen over het middelbaar onderwijs in geschiedenis', in: *Tijdschrift voor Onderwijs en Opvoeding* 6 (1903), 1-24.
- Lipschits, I., *100 jaar NIW. Het Nieuw Israelitisch Weekblad 1865-1965*. Amsterdam: Polak & Van Gennep, 1966.
- Loeser, N., *Beethoven*. Haarlem/Antwerpen: Gottmer, [1949].
- Loeser, N., *Levende muziek – een overzicht der Europese muziekgeschiedenis van het beden tot 1600*. Zeist: Uitgeversmaatschappij W. de Haan N.V., 1958.
- Loy, S., 'Music, Activism and Tradition: Louis Andriessen's *Nine Symphonies of Beethoven*', in: *Context* 34 (2009), 15-34.
- Luttkhuis, P., "'Henk Badings is volgens mij veel te hard aangepakt'", in: *Mens en Melodie* 44 (1990), 254-263.
- Mandele, E.v.d., *De rijke wereld*. Amsterdam: H.J.W. Becht, 1915.
- Martin, R., *Beethovens haar*. Brussel: Manteau/Anthos, 2000.
- Mathijssen, M., *Historiezucht – De obsessie met het verleden in de negentiende eeuw*. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- Meerkerk, E. v., *Willem V en Wilhelmina van Pruisen – De laatste stadbouwers*. Amsterdam & Antwerpen: Uitgeverij Atlas, 2009.
- Mengelberg, R., *50 jaar Concertgebouw*. Amsterdam: N.V. van Munster's Uitgeversmaatschappij, 1938.
- Mengelberg, R., *Muziek, spiegel des tijds*. Amsterdam: N.V. van Munster's Uitgevers-maatschappij, 1948.
- Meijer, M., *M. Vásalis, Een biografie*. Amsterdam: G.A. van Oorschot, 2011.
- Mensinga, J.A.M., 'Diorismen over Kerkgezag en kerkmuziek', in: *De Gids* 9 (1845), 479-521.
- Michaelis, H., *Lenteloos voorjaar – oorlogsdagboek 1940-1941*. Amsterdam: Van Oorschot, 2016.
- Michaelis, H., *De wereld waar ik buiten sta – oorlogsdagboek 1942-1945*. Amsterdam: Van Oorschot, 2017.
- Mijnhardt, W.W. & A.J. Wichers (red.), *Om het algemeen volksgeluk. Twee Eeuwen Particulier Initiatief 1784-1984. Gedenkboek ter gelegenheid van het tweehonderdjarig bestaan van de Maatschappij Tot Nut Van 't Algemeen*. Edam: Maatschappij tot Nut van 't Algemeen, 1984.
- Milligen, S. v., *Ontwikkelingsgang der muziek van de oudheid tot onzen tijd*. Groningen: J.B. Wolters, 1923 (tweede druk), eerste druk 1912.

- Molenbeek, C., 'De andere Beethoven', in: *Luister* 19 (1971), januari nr. 220, 12-14.
- Moor, M. de, *Kreutzer-sonate – Een liefdesverhaal*. Amsterdam/Antwerpen: Contact, 2001.
- Musbach, D., *Een verloren illusie*. Amsterdam: Scheltens & Giltay, [niet later dan 1916].
- Naumann, E. (bew. J.C. Boers), *Geïllustreerde geschiedenis der muziek – de ontwikkeling der toonkunst van den aanvang tot op den tegenwoordigen tijd*. 's Gravenhage: IJkema, 1886-1887.
- Nelissen, N., 'Gradus ad Parnassum: Haitink en Beethoven', in: *Korenbhof* 1999, 148-154.
- Nelissen, N., *Willem van Otterloo, een dirigentenloopbaan*. Utrecht: Uitgeverij van Gruting, 2009.
- Nelissen, N., *Als je het een beroep kunt noemen' – Gesprekken met Bernard Haitink over zestig jaar dirigeren*. Bussum: Thoth, 2014.
- Nieuwkerk, M. v., 'Van Felix Meritis naar het Concertgebouw. Continuïteit en vernieuwing in de Amsterdamse concertpraktijk', in: *Skript Historisch Tijdschrift* 33-4 (2014), 228-241.
- Nievelt, C.v., 'Een oud musicus', in: *De Gids* 40 (1876), 115-128.
- Nolthenius, H., *Zwerftochten door het rijk der muziek – Een boek voor allen over noten en maten, muziekstukken en componisten*. Haarlem: Uitgeverij Toorts, 1951. (Nolthenius 1951a)
- Nolthenius, H., 'De "unsterbliche" en de "ferne" Geliebte", in: *Mens en Melodie* 6 (1951 nr. 12), 374-378. (Nolthenius 1951b)
- Nolthenius, H., *Eroica – Het leven van Ludwig van Beethoven (1770-1827)*. Tiburg: Nederland's Boekhuis, 1952.
- Nolthenius, H., *Beethoven vanuit zijn muziek*. Delft: W. Gaade N.V., 1956. (1956a)
- Nolthenius, H., *Mozart miniatuur*. Haarlem: Uitgeverij Toorts, 1956. (1956b)
- Nonnie, 'Viooltjes', in: *Het leeskabinet; mengelwerk voor gezellig onderhoud voor beschaafde kringen*. Leiden, 1884.
- Oort, B.v., *The English classical piano style and its influence on Haydn and Beethoven* (proefschrift). Ithaca: Cornell University, 1993.
- Paap, W., *Mens en Melodie*. Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum, 1942.
- Paap, W., *De symfonieën van Beethoven*. Utrecht: J.A.H. Wagenaar, 1947.
- Paap, W., *Ludwig van Beethoven*. Amsterdam: H.J.W. Becht, 1948.
- Paap, W., 'Beethoven-herdenking 1970', in: *Mens en Melodie* 5 (1970 december), 22-27.
- Perelaer, M.T.H., 'Baboe dalima', in: *De Gids* 49 (1886), 69-82.
- Perey, J., 'Boekbespreking', in: *De Schouw* 1 (1942), 454.
- Philip, R., *Early recordings and musical style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

- Philip, R., *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven & London: Yale University Press, 2004.
- Pijper, W., 'Ludwig van Beethoven 1770-1827', in: *Hollands Maandblad* (deel VII, nr. 3 maart 1927). Herdrukt in Pijper 2011, deel 2, 241-253.
- Pijper, W., 'Álban Bergs Lulu-muziek', in: *De Groene Amsterdammer*, 15 februari 1936. Herdrukt in Pijper 2011, deel 2, 656-658.
- Pijper, W., 'Toscanini', in: *De Groene Amsterdammer*, 13 maart 1937. Herdrukt in Pijper 2011, deel 2, 704-706.
- Pijper, W., 'Toscanini in Nederland', in: *De Groene Amsterdammer*, 26 maart 1938. Herdrukt in Pijper 2011, deel 2, 729-730.
- Pijper, W. (samenst. A. van Dijk), *Het papieren gevaar. Verzamelde geschriften (1917-1947)*. Utrecht: KVNМ & Den Haag: Sdu, 2011.
- Pijzel, E.D., 'De zelfstandigheid der toonkunst', in: *De Gids* 35 (1878), 325-349.
- Presser, J., *Napoleon*. Amsterdam: Elsevier, 1974 (eerste druk 1946).
- Presser, J., *Louter verwachting – Autobiografische schets 1899-1919*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1985.
- Quack, H.P.G., *Uit den kring der gemeenschap*. Amsterdam: Van Kampen, 1899.
- Querido, I., *Studiën. Tweede bundel*. Amsterdam: Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1916.
- Querido, I., *De jeugd van Beethoven*. Amsterdam: Em. Querido, 1919.
- Rappard, A., *De toonkunst en hare beoefenaren; beknopt overzicht van de ontwikkeling der muziek*. Haarlem: Visser, 1911.
- Ravenzwaaij, G. v. (samenst. S. Belinfante), *Muzikale ommegang*. Amsterdam: Bigot & Van Rossum, 1955 (derde druk).
- Rees, C.F. van, 'Mengelwerk – Gluck en zijn Iphigenie', in: *De Gids* 23 (1866), 729-740.
- Reeser, E.H., 'Van Bach tot Beethoven', in: Smijers, 250-334.
- Reeser, E.H., *Muziekgeschiedenis in vogelvlucht*. Amsterdam: H.J.W. Becht, 1942.
- Reeser, E.H., *Een eeuw Nederlandse muziek 1815-1915*. Amsterdam: Querido, 1950.
- Reichenfeld, J., 'Beethoven en de metronoom', in: *Mens en Melodie* 6 (1951 nr. 2), 42-46.
- Reichenfeld, J., 'Is het nu echt gedaan met de muziek', in: *NRC Handelsblad*, 2 oktober 1970.
- Reichenfeld, J. e.a., *Schrijven over muziek kan eigenlijk niet*. Amsterdam: Meulenhoff & Rotterdam: NRC Handelsblad, 1979.
- Reinink, W., *K.C. de Bazel – architect*. Rotterdam: Uitgeverij 010, 1993.
- Reve, K. v.h., *Marius wil niet in Joegoslavië wonen*. Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1970.

- Reve, K. v.h., *Verzameld Werk*, deel 1. Amsterdam: G.A. Van Oorschot, 2008.
- Reve, K. v.h., *Verzameld Werk*, deel 4. Amsterdam: G.A. Van Oorschot, 2010.
- Riemans, J., *De strijd om de bijzondere openbaring*. Amersfoort: P. DZ. Veen, 1907.
- Riemen, R. (samenst.), *Nexus 59 Superman meets Beethoven*. Tilburg: Nexus Instituut, 2011.
- Riemens, L., 'De hellende weg der operavertalingen', in: *De Schouw* 3 (1944), 370-372.
- Righart, H., *De eindeloze jaren zestig, geschiedenis van een generatieconflict*. Amsterdam & Antwerpen: Uitgeverij De Arbeiderspers, 1995.
- Romijn, Cl., 'De schepper moet de vertolker helpen', in: F. Zwart (samenst.), *Willem Mengelberg 1871-1951 Dirigent Conductor*. Den Haag: Haags Gemeentemuseum, 1995, 212-236.
- Ronde, H.W. de, *Overzicht der Muziekgeschiedenis*. Amsterdam: N.V. Em. Querido's uitgevers-maatschappij, 1931.
- Röntgen, J. (ed. A. Röntgen-des Amorje van der Hoeven), *Brieven van Julius Röntgen*. Amsterdam: H.J. Paris, 1934.
- Ronyak, J., 'Beethoven within grasp: the nineteenth-century reception of "Adelaide"', in: *Music and Letters*, 97-2 (2016), 249-276.
- Roos, H. de, *Beetgenomen door Beethoven*. Katwijk: Panta Rhei, 1990.
- Rooy, P. de, *Republiek van rivaliteiten – Nederland sinds 1813*. Amsterdam: Mets & Schilt, 2002.
- Rutten, F., *Eerste Verzen*. Amsterdam: E. van der Vecht, 1905.
- Rutters, H., *Beethoven*. Amsterdam: Amsterdamsche Kunstkring 'Voor Allen', 1926.
- Sachs, H., *De Negende. De beroemdste symfonie van Beethoven*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2011.
- Samama, L., *De pianosonates van Beethoven*. Utrecht/Antwerpen: Bohn, Scheltema & Holkema, 1982.
- Samama, L., *Beethoven, een hoorcollege over zijn leven en werk*. Den Haag: Home Academy Publishers, 2007.
- Samama, L., *Het soloconcert*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.
- Samama, L., *Het strijkkwartet*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.
- Samson, J. (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Sanders, P.F., *Het Strijkkwartet*. Amsterdam: De Amsterdamsche Kunstkring voor allen, 1924-1925.
- Sassen, J. (red.), *Katholieke encyclopedie*. Amsterdam: Joost van den Vondel, 1933-1939.

- Schäfer, D., *Het Klavier*. Amsterdam: Wereldbibliotheek N.V., 1945 (tweede druk; eerste druk 1942).
- Schaik, K.V.M. van (bew.), *Nieuw beknopt en volledig Muziekaal Woordenboek*. Amsterdam: Kirberger, 1855.
- Schat, P. e.a., *Muzikale en politieke commentaren bij een programma van een politiek-demonstratief experimenteel concert met nieuwe Nederlandse muziek in negentienhonderdachtentzestig*. Amsterdam: Polak & van Gennep, 1969.
- Schat, P., *De Toonklok – Essays en gesprekken over muziek*. Amsterdam: Meulenhoff, 1984.
- Schönberger, E. e.a. (red.), *Ssst! Nieuwe ensembles voor nieuwe muziek*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1996.
- Sevensma, T.P., *Zoek-Licht, Nederlandsche Encyclopaedie voor allen*. Arnhem: N.V. Uitgeversmaatschappij Van Loghum Slaterus & Visser, 1922.
- Smijers, A., (samenst.), *Algemeene Muziekgeschiedenis*. Utrecht: Uitgeversmaatschappij W. de Haan N.V. 1940 (tweede druk), eerste druk 1938.
- Sorgdrager, W., *Een leven vol muziek. Beethoven*. Rotterdam: Ziederis, 2007.
- Stanley, G. (ed.), *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Steynen, J., *Goed en kwaad*. Rotterdam: Meindert Boogaardt, 1907.
- Stravinsky, I. & R. Craft, *Dialogues*. Londen: Faber, 1982.
- Stuiveling, G., 'Hedendaags humanisme', in: *Het Vrije Volk*, 24 december 1946.
- Taruskin, R., *Text & Act*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Thijsse, W.H., 'De taak der muziekwetenschap', in: *De Schouw* 3 (1944), 95-97.
- Thorbecke, J.R., *De briefwisseling van J.R. Thorbecke* (uitgegeven door G.J. Hooykaas). 's Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1975 (deel I), 1979 (deel II), 1988 (deel III).
- Toorn, W.v., *Emanuel Querido 1871-1943*. Amsterdam/Antwerpen: Em. Querido's Uitgeverij BV, 2015.
- Valentin, E. (Ned. vert. J.M. Komter), *Beethoven*. Den Haag: Kruseman, 1964.
- Veldwijk, H.J., *Een woord van opwekking belangende godsdienstige muziek, in huisgezin en kerk, tot zijn protestantsche landgenooten*. Arnhem: Is. An. Nijhoff, 1847.
- Vereeniging voor Kamermuziek te 's-Gravenhage, *Overzicht der uitgevoerde werken 1912/13-1924/25, samengesteld bij de herdenking van het 12½ jarig bestaan der vereeniging voor kamermuziek op 4 april 1925*. [Den Haag, 1925.]

- Verhallen-van Hoek, R., *Schrijven tussen realisme en naturalisme – Henry James & Louis Couperus*. Scriptie Open Universiteit, 2009.
- Verkijk, D., *Radio Hilversum 1940-1945 – De omroep in de oorlog*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers, 1974.
- Vermeulen, E., 'Beethoven anno 1977', in: *Mens en Melodie* 32 (1977-maart), 65-69.
- Vermeulen, M., 'Beethoven 1827 - + 26 maart 1927', in: *De Gids* 91 (1927), 422-428.
- Vermeulen, M., *Klankbord*. Amsterdam: De Spieghel & Mechelen: Het kompas, 1929.
- Vestdijk, S., *Strijd en vlucht op papier*. Ursa Minor. Maastricht: Uitgeverij Stols, 1939.
- Vestdijk, S., *Keurtroepen van Euterpe*. Den Haag: Bert Bakker, 1957.
- Vestdijk, S., *Het kastje van oma*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1958.
- Vestdijk, S., *Muziek in blik*. Amsterdam: De Bezige Bij & Den Haag: Nijgh & Van Ditmar, 1960.
- Vestdijk, S., *Hoe schrijft men over muziek?* Amsterdam: De Bezige Bij & Den Haag: Nijgh & Van Ditmar, 1963.
- Vestdijk, S., *De symfonieën van Anton Bruckner*. Amsterdam: De Bezige Bij & Den Haag: Nijgh & Van Ditmar, 1966.
- Viotta, H., *Handboek der muziekgeschiedenis*. Haarlem: H.D. Tjeenk Wil-link & Zoon, 1916.
- Viotta, J.J., 'Kunst. Mendelssohn Bartholdy. Oratorium: Elias.', in: *De Gids* 12 (1848), 455-473.
- Vos, J. de, 'Iets over hedendaagsche muziek', *Magazijn voor wetenschappen, kunsten en letteren*, volume 2 (verzameld door N.G. van Kampen). Amsterdam: P. Weijer Warnars, 1827, 297-331.
- Vosmaer, C., *Amazonie*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1880.
- Walcker, Y., *Beethoven*. Tiel: Lannoo, 2000.
- Warffemius, M.G., 'Kunst of wetenschap voor de arbeiders?', in: *De socialistische gids - maandblad der sociaal-democratische arbeiderspartij* 11 (1926), 226-236.
- Weber, F.F., 'Beethoven's laatste quartetten', in: *Caecilia* 18 (1861), 161-163 en 197-202.
- Wenekes, E., *Het Paleis voor Volksvlucht (1864-1929) – 'Edele uiting eener stoute gedachte!'*. Den Haag: Sdu Uitgevers, 1999.
- Wenekes, E., 'Op dit moment is jaren gewacht', in: *Grijp & Wenekes* 2002, 18-27.
- Wesel, M. v., 'Amusementskunst als opvoedende kracht', in: *Ons eigen tijdschrift*, afl. 3 (1923), 87-90.
- Wessem, C. v., *Een inleiding tot de moderne muziek*. Amsterdam: Van Munster's Uitgeversmaatschappij, 1921.

- Wessems, C. v., *Beethoven*. Utrecht: A.W. Bruna & zoon's uitgeverij, 1947.
- Westheene, T. v., *Nederland – verzameling van oorspronkelijke bijdragen van Nederlandsche letterkundigen*. Amsterdam: Loman & Verster, 1867.
- Weyel, I., *De onderduikjaren van mijn vader en het leven daarna*. Amsterdam/Antwerpen: Augustus/Contact, 2018.
- Winkler Prins, A., *Geïllustreerde Encyclopedie*. Rotterdam: Elsevier, 1884-1888.
- X., X., 'Valsch. Dissonant', in: *Caecilia* 13 (1856), 173-174.
- Zanden, J. v.d. *Beethoven – Nieuwe ontbullingen*. Haarlem: Uitgeversmaatschappij Holland, 1993.
- Zanden, J. v.d., *Beethoven in zijn brieven*. Haarlem: Gottmer, 1997.
- Zanden, J. v.d., *Componisten op bezoek in Nederland*. Baarn: De Prom, 2002.
- Zanden, J. v.d., *Beethoven*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.
- Zandhevel, Joh. H. van den, *Van het mooie leven. Ingevingen uit mijn leven*. Uitgegeven voor rekening van den schrijver, 1916.
- Zwart, F., *Willem Mengelberg (1871-1951) – Een biografie 1871-1920*. Amsterdam: Prometheus, 1999.

### **Geraadpleegde websites**

<http://archieff.concertgebouworkest.nl>  
<https://rkd.nl/nl>  
<https://socialhistory.org>  
[www.charm.rhul.oc.uk/sound/sound.html](http://www.charm.rhul.oc.uk/sound/sound.html)  
[www.dbnl.org](http://www.dbnl.org)  
[www.delpheer.nl](http://www.delpheer.nl)  
[www.muzykweb.nl](http://www.muzykweb.nl)  
[www.uu.nl](http://www.uu.nl)  
 art index retrospective  
 international bibliography of art  
 literom

### **Geraadpleegde archieven**

Haags Gemeentearchief  
 Gemeente Amsterdam Stadsarchief  
 Nederlands Muziek Instituut



## Noten

1. Burney, p. 261.
2. Meerkerk, p. 154.
3. Zanden 1993, p. 20.
4. Zanden 1993, p. 19.
5. Voor een overzicht van de in dit boek genoemde werken van Beethoven, zie het register.
6. Van het bezoek aan Rotterdam hebben we wel een beschrijving uit de privé-sfeer, geen recensie. Zanden 1993, p. 26.
7. Zanden 1993, p. 21-22. Volgens Th. Laurentius zou Beethoven in 1812 een bezoek hebben gebracht aan Voorschoten, maar op de laatste pagina van zijn boekje (Laurentius 1970) meldt hij dat dit bezoek louter fictie is.
8. Hasselt, p. 181-184.
9. In 1802 en de eerste jaren daarna was er in Nederland nog een zekere sympathie voor Frankrijk omdat het land met de Vrede van Amiens (1802) de militaire confrontatie met Engeland had beëindigd, maar dit veranderde nadat Napoleon Bonaparte Nederland bij Frankrijk had ingelijfd en Nederland moest meegaan in de Franse oorlogsvoering. Grijzenhout, p. 236 en 239-240; zie ook Jensen 2013.
10. Van het tijdschrift verschenen vier jaargangen: in 1818, 1819, 1820 en 1822.
11. De Tweede symfonie was met zijn lengte van tegenwoordig meestal circa 35 minuten een van de langste symfonieën van dat moment.
12. Het concert in Groningen is ook uitzonderlijk om een andere reden. De meeste culturele activiteiten in Nederland vonden in deze periode plaats in Holland. Kloek & Mijnhardt, p. 132.
13. Volgens een overzicht van uitvoeringen van Beethovens muziek in de Amsterdamse concertzaal Felix Meritis tussen 1814 en 1827 (gemaakt door Dick van Heuvel en ter beschikking gesteld aan de auteur door Jos van der Zanden) waren er in de post-Franse tijd tot aan Beethovens dood het volgende aantal uitvoeringen van symfonieën van Beethoven (of delen daarvan): de Eerste symfonie (2), Tweede (9), Derde (4), Vierde (0), Vijfde (6), Zesde (0), Zevende (4), Achtste (2) en Negende (0). Van sommige uitvoeringen kon niet definitief worden vastgesteld om welke symfonie het ging. Daarnaast klonken enkele malen een ouverture, een aria en het lied *Adelaide*.

14. † *Gravenhaagse Courant*, 13 februari 1826.
15. † *Gravenhaagse Courant*, 24 januarij 1827.
16. † *Gravenhaagse Courant*, 27 maart 1824.
17. † *Gravenhaagse Courant*, 1 december 1824.
18. † *Gravenhaagsche Courant*, 12 januari 1825.
19. † *Gravenhaagsche Courant*, 7 maart 1827.
20. † *Gravenhaagsche Courant*, 18 februari 1824.
21. † *Gravenhaagsche Courant*, 20 november 1826.
22. Mondelinge informatie van diverse koorleden.
23. Zanden 1997, p. 87.
24. Zanden 1997, p. 86.
25. Zanden 1997, p. 86.
26. Zanden 1997, p. 54.
27. *Der glorreiche Augenblick* is een cantate van Beethoven, gebaseerd op een tekst van Alois Weissenbach.
28. *Amphion* 4 (1822), p. 19-20.
29. *Groninger Courant*, 23 december 1825. In 1943 schreef D.J.J. ter Horst: ‘Tot in onze tijd zijn orgelconcerten met het glansnummer “De slag bij Waterloo” bij een bepaalde categorie van liefhebbers nog zeer in trek. Beethoven deed in zijn “Schlachtsymphonie” slechts een betreuenswaardige concessie aan de tijdgeest.’ (Horst, 126) Met het gebruik van de term ‘betreuenswaardig’ staat Ter Horst niet alleen. In de jaren na 1827 waarin Beethoven in de burgerlijke pers vooral werd bewonderd om zijn verhevenheid en grootsheid was *De slag bij Waterloo* in de concertzaal een weinig gespeeld werk.
30. *Amphion* 1 (1818), p. 188.
31. *Amphion* 1 (1818), p. 194.
32. *Amphion* 1 (1818), p. 198-199.
33. *Amphion* 1 (1818), p. 156.
34. *Amphion* 2 (1819), p. 1.
35. *Amphion* 2 (1819), p. 9.
36. *Amphion* 2 (1819), p. 65.
37. *Amphion* 2 (1819), p. 245-246.
38. *Amphion* 2 (1819), p. 263-264.
39. *Amphion* 3 (1820), p. 69.
40. *Amphion* 2 (1819), p. 249.
41. *Amphion* 3 (1820), p. 69.
42. *Amphion* 3 (1820), p. 233-234.
43. *Amphion* 4 (1822), p. 16-17.
44. Voor een overzicht van de organen verschenen tussen 1821 en 1839 zie Gessel 2001.
45. *Leeuwarder Courant*, 19 februari 1819; *Nederlandsche Staatscourant*, 15 februari 1819; *Journal de la Province de Limbourg*, 14 februari 1819.

46. Deze schuwheid werd vermeld in een Duits artikel uit 1825 waarvan een jaar later een Nederlandse vertaling verscheen onder de titel 'Beethoven fantaiseert' in *Vaderlandsche Letteroefeningen*.
47. Zanden 1993, p. 128.
48. Zanden 1993, p. 137-139.
49. Een vrijwel identieke tekst verscheen dat jaar in de *Nederlandsche Staatscourant* (10 april) en de *Overijsselsche Courant* (15 april).
50. Anoniem 1821, p. 16-17.
51. Wiselius, p. 9.
52. Op 20 maart 1832 schreef de *Nieuwe Amsterdamsche Courant en Algemeen Handelsblad*: 'De nette, nieuw gebouwde concert- en komediezaal [in Delft], welke door een allerluisterrijkst concert den 27sten April is ingewijd geworden, is een zeer geschikt lokaal voor het houden van groote concerten. De eerste symphonie er in gespeeld, was de 5<sup>e</sup> van L. van Beethoven (niet von Beethoven, zoo als de *Vriend der Kunst* hem verkeerdelijk noemt), want hoogstwaarschijnlijk is hij van Nederlandschen oorsprong.'
53. *Vaderlandsche letteroefeningen* (1837), p. 267.
54. De film op YouTube werd bekeken op 24 maart 2018: [https://www.youtube.com/watch?v=E\\_0Pc5137zs](https://www.youtube.com/watch?v=E_0Pc5137zs)
55. In Beethovens sterfjaar verscheen de eerste biografie aan hem gewijd. Volgens dat boek, geschreven door Louis Schlösser, was de componist geboren in Bonn in 1792. Dat jaar werd later bijgesteld tot 1790 (ook Beethoven geloofde in 1792), Bonn bleef Bonn.
56. Berghaus, p. 129.
57. Een anonieme recensent beklagde zich over het feit dat op de concertprogramma's louter buitenlanders prijkten. 'Ontbrak het ons hieraan, dan zouden wij de hand op den mond leggen en zwijgen; maar het tegendeel waar zijnde, in weerwil van den diepen eerbied, dien wij voor de composities van SPOHR, MOZART, BEETHOVEN, SCHICHT en HÄNDEL voelen, houden wij het voor eene algemeene belediging aan onze hedendaagsche vaderlandsche virtuozen, hunnen arbeid ter zijde gesteld te zien voor dien van buitenlandsche, en beschouwen wij de keuze van BEETHOVENS sijmphonie in A (...) als ANTI-NATIONAAL, als hoogst strijdig met de bevordering en aanmoediging onzer vaderlandsche toonkunst. Wat moet de nog altijd bevooroordeelde buitenlander van ons denken, wanneer wij, bij zulk eene heuglijke gelegenheid, als de eerste viering van een *nationaal* muzijkfeest, onze hoofdtoevlugt nemen tot componisten van buitenlandsche meesters? Zal dit hun diepgeworteld vooroordeel: 'Nederland is arm aan componisten niet te meer versterken? En moet bovendien zulk eene keus-bepaling onze verdienst- en talent-volle componisten niet werkelijk ontmoedigen? Waarom zien wij op het bewuste programma de met goud bekroonde sijmphonie van onzen VAN BREE niet, in plaats van die van BEET-

HOVEN in A?’ (...) Vervolgens beklagt de anonieme recensent zich over het feit dat de Duitse en Franse teksten van de vocale werken zijn vertaald. ‘De meest beschaafde en wél opgevoede Nederlanders verstaan den Duitschen tekst zeer goed.’ (...) Vroeger verkeerde men in het *domme* begrip, dat de Hottentosch-Nederlandsche taal niet geschikt was voor den zang.’ (...) Maar Vrugt [een zanger] trad, op het onverwachtst, tevoorschijn en zong het: ‘Wien Nederlandsch bloed in de aadren vloeit’ (...) en alle stond verbaasd over het *melo-dieuze* en *bevallige* der Nederlandsche taal voor den zang!’ (*Leeuwarder Courant*, 20 juni 1834). Johannes van Bree gold tijdens zijn leven (1801-1857) als een van de belangrijkste Nederlandse componisten. Daarnaast was hij onder meer vanaf 1830 dirigent van het orkest van Felix Meritis en in 1844 een van de oprichters van het muziek-tijdschrift *Caecilia*. Zijn muziek, waarvan nu vooral zijn Allegro voor vier strijkkwartetten nog gespeeld wordt, is sterk verwant aan die van Mendelssohn en Spohr. Bij de première van zijn *Missa* schreef de *Nieuwe Amsterdamsche Courant en Algemeen Handelsblad* van 6 juni 1834 een zeer lange recensie met daarin onder meer het volgende: ‘vervolgens wordt bij het “Dona nobis”, het laatste gedeelte van het “Kyrie”, nummer 1 Adagio 4/4, la B mol, in 34 maten met eenige veranderingen herhaald, zoo als zulks ook geschiedt in eene minder bekende Mis van Von Beethoven.’

58. In 1828 verscheen in het literaire jaarboek *Vaderlandsche Letteroefeningen* (p. 94-96) de Nederlandse vertaling van Beethovens Heiligenstadter Testament, een postuum gepubliceerd document uit 1802 waarin de componist zich uitspreekt over zijn doofheid en zijn reactie daarop. Dit blad is, als het gaat om de periode 1827-1848, zeker tot aan de komst van *Het Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift* en *Caecilia* en ook daarna samen met *De Gids*, opgericht in 1837, een belangrijke bron van informatie over Nederlandse inzichten inzake Beethoven.
59. *Journal de la Haye*, 7 juni 1839.
60. *Nieuwsblad voor den Boekhandel*, 12 maart 1840.
61. Vos, p. 315.
62. Vos, p. 313.
63. Vos, p. 317.
64. Petrinus, p. 218.
65. Petrinus, p. 221.
66. Petrinus, p. 222-223.
67. *De Muzen* (1834), p. 67.
68. *Vaderlandsche letteroefeningen* (1837), p. 33.
69. *Nieuwe Amsterdamsche Courant, Algemeen Handelsblad*, 14 november 1843.
70. *Journal de la Haye*, 12 september 1846.
71. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 3 december 1844.
72. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 25 augustus 1844.

73. De historicus en germanist N.G. van Kampen ging in 1835 zelfs zo ver door te beweren dat 'de geheele Duitse natie' als *toonkunstenaar* 'van den eersten rang' is en 'wat de uitdrukking des gevoels aangaat' Italië overtreft. Duitsers zijn qua karakter meer geschapen voor de muziek, Nederlanders meer voor het picturale. Kampen 1835, p. 56.
74. Artikel uit *Foreign and New Quarterly Review*, overgenomen in de *Journal de la Haye* van 10 april 1845 onder de titel 'La musique en Allemagne'.
75. *De Gids* 14 (1850), p. 372.
76. *De Gids* 11 (1847), p. 399.
77. *Journal de la Haye*, 18 februari 1832.
78. *Caecilia* 4 (1847), p. 229.
79. Onder meer in de *Journal de La Haye*, 19 januari 1838.
80. *De Gids* 11 (1847), p. 399.
81. *Journal de la Haye*, 17 maart 1834.
82. *Het lees kabinet; mengelwerk tot gezellig onderhoud voor beschaafde kringen*. 1835 (4<sup>e</sup> deel), p. 88.
83. *Vlissingsche Courant*, 25 februari 1848.
84. Wagner, Liszt en Verhulst kregen bij hun dood in respectievelijk 1883, 1886 en 1891 van *Caecilia* ook een zwart kader, maar een aanzienlijk kleinere. De enige gelijken met Mendelssohn wat dit punt betreft waren leden van het Koninklijk Huis. Bij de rouwplechtigheden rond hun dood klonk onder meer de Marche funèbre uit Beethovens Pianosonate opus 26.
85. *Caecilia* (1847), p. 226.
86. Bokum, p. 84.
87. *Caecilia* (1847), p. 231.
88. Een groot artikel in de *Journal de la Haye* van 7 september 1846 over Carl Maria von Weber is ook een van de eerste grote teksten in Nederland over Bach. De nadruk op zijn gelovigheid ('Le génie du christianisme', tevens de titel van een boek van de Franse schrijver Chateaubriand en de huisbijbel van het christelijk protest tegen de waarden van Verlichting en Franse revolutie) confronteert de schrijver van het artikel en zijn lezers met het feit dat de westerse waarden zowel seculier als profaan zijn.
89. *Algemeen Handelsblad*, 20 november 1847.
90. Bijeenkomst van de Vierde Klasse van het Koninklijk-Nederlands Instituut, 7 mei 1838, aangehaald in Bokum, p.89.
91. Bokum, p. 102.
92. Viotta, p. 459.
93. Aerts, p. 283.
94. Kloek & Mijnhardt, p. 319.
95. *De Avondbode*, 19 oktober 1838.
96. *De Avondbode*, 21 september 1839.
97. *De Avondbode*, 15 januari 1840.

98. Wennekes 2002, p. 21.
99. Kloek & Mijnhardt, p. 522.
100. Zoals in *Diligentia* op 31 maart 1830.
101. In 1866 verscheen in Amsterdam bij J.H. & G. van Heteren een uitgave van *Drie Hymnen*, waarmee de uitgever doelde op drie delen uit Beethovens Mis opus 86. De Latijnse teksten waren vertaald door Jan Pieter Heije. Heije schreef dat jaar ook een nieuwe Nederlandse tekst bij onder meer de muziek van *Die Ruinen von Athen* die hij publiceerde inclusief een Duitse vertaling.
102. *De Noord-Brabander; Staat- en Letterkundig Dagblad*, 20 oktober 1842. Ook bij andere wereldlijke gelegenheden in kerken (en soms ook op religieuze hoogtijdagen) klonken een of meer delen uit een Mis van Beethoven (welke wordt niet vermeld, waarschijnlijk de Mis in C opus 86). 'Destijds [de jaren 1830-1853] kon kerkmuziek met een Latijnse tekst in het grootste deel van Nederland alleen in vertaling worden uitgevoerd, aangezien men anders op protesten kon rekenen wegens het katholieke karakter.' (Bokum, p. 80).
103. Mensinga, p. 516.
104. Amorie van der Hoeven, p. 515.
105. Van de pianosonates worden het meest genoemd in de programma's de nrs. 8 en 14 (de laatste werd aangeduid als sonate in 'ut dièse mineur'). Op 10 november 1835 vond in De Dom in Utrecht een orgelconcert plaats met op het programma onder meer 'Andante pathétique van Beethoven'. Een werk van Beethoven met die titel bestaat niet. Wellicht betrof het 't middendeel uit deze sonate, ook al heet dat Andante cantabile.
106. *Arnhemse Courant*, 15 november 1836.
107. *Nieuwe Amsterdamsche Courant. Algemeen Handelsblad*, 29 december 1845.
108. De populariteit van *Adelaide* bevestigt een uitspraak van Ter Horst: 'het brede publiek wordt steeds het eerst en het best gepakt door opera's; symphonieën en kamermuziek zijn nooit gewild bij de massa.' Horst, p. 141. *Adelaide* is qua stijl en opzet een combinatie van lied en opera-aria en verenigt daarmee meer burgerlijke en volkse elementen. Buiten Nederland had men meer oog voor het volkse element, binnen Nederland in de negentiende eeuw meer voor het burgerlijke aspect (zie Ronyak).
109. *De Avondbode*, 15 februari 1839.
110. *Nieuwe Amsterdamsche Courant*, 20 oktober 1841.
111. De muziektijdschriften die Nederland kende vanaf begin jaren veertig, besteedden veel aandacht aan het muziekleven in Nederland buiten het gewest Holland.
112. Honings, p. 107.

113. In mijn eerste jaar als student muziekwetenschap kocht ik op een rommelmarkt een compositie voor piano getiteld 'Valse de Beethoven' (p. 27). De muziek leek mij niet van Beethoven en ik liet het stuk van twee pagina's zien aan mijn prof, Marius Flothuis. Binnen één seconde zei hij: 'Dit is niet van Beethoven'. Toen ik wat verbaasd keek, reageerde hij geruststellend: 'O, dit gebeurde zo vaak'.
114. *Het leeskabinet* (1841), p. 95. Dit bericht haalde ook de *Surinaamsche Courant* van 9 juni 1841.
115. De partituur is te zien op [https://books.google.nl/books?id=MDtNAAAaAAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.nl/books?id=MDtNAAAaAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (geraadpleegd 23 april 2018)
116. *Journal de la Haye*, 9 maart 1844.
117. Bree, p. 157-169.
118. Bree, p. 159-160.
119. Bree, p. 161.
120. Bree, p. 162.
121. Bree, p. 168-169.
122. *Algemeen Handelsblad*, 11 juli 1848.
123. Thorbecke II, p. 160.
124. Thorbecke III, p. 133-134.
125. Wennekes, p. 171.
126. *Rotterdamsche Courant*, 15 december 1853.
127. *Rotterdamsche Courant*, 30 december 1854.
128. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 15 januari 1852.
129. *Caecilia* 17 (1860), p. 110.
130. *Caecilia* 25 (1868), p. 44.
131. De eerste voor zover na te gaan was in *Caecilia* 23 (1866), p. 99.
132. *Caecilia* 25 (1868), 44. Var. 1: Marsch. 2: Reigen. 3: Zu zweien. 4: Zu dreien. 5: Zu vieren. 6: Trillerwettstreit. 7: Trotz. 8: Besänftigung. 9: Letztes Wort. 10: Flucht. 11: Idyll. 12: Beschäftigung. 13: Ruf und Echo. 14: Würde. 15: Humor. 16.17: Virtuosenlaune jeder Hand. 18: Vertrauliche Mittheilung. 19: Heftiger Dialog. 20: Vision. 21: Schwanken im Entschlussen. 22: Gruss an Mozart. 23: D'runter und D'rüber. 24: Erbauung. 25: 'Auf den Zehen'. 26: Behagen. 27: Hast und Eile. 28: Zank und Streit. 29: Wehmuth. 30: Entsagung. 31: Improvisation (Adagio). 32: Contrapunktische Künste (Fuge). 33: Verabschiedung (Menuett). *Caecilia* publiceerde alle termen onvertaald en vermeldde dat de termen afweken van die bij het concert twee jaar eerder. Wie de termen had bedacht, stond er niet bij.
133. *Caecilia* 18 (1861), 161 e.v., p. 197 e.v.. Dat de auteur van dit artikel (F.F. Weber) een Duitser was, illustreert twee feiten. Een tekst met de welwillende strekking als in deze (afkomstig uit zijn boek *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft*), was in deze periode van een Nederlander nog ondenkbaar. Dat *Caecilia* deze tekst plaatste, illustreert het beleid van het blad om serieuze buitenlandse artikelen aan bod te

- laten komen, ook wanneer de visie erin nog geen weerklink vond bij Nederlandse auteurs en op de Nederlandse podia.
134. *Caecilia* 8 (1851), p. 7.
  135. *De Gids* 17 (1853), p. 238.
  136. De indeling die Van der Aa geeft, komt sterk overeen met die van Wilhelm von Lenz in zijn boek *Beethoven et ses trois styles* (Petersburg, 1852). Dit boek is voor zover ik weet in Nederland niet gerecenseerd, maar het was rond 1860 wel bekend en Lenz's indeling werd gehanteerd door diverse auteurs.
  137. Over Beethovens opus 16 (het Pianokwintet) schreef het *Nieuw Amsterdamsch Handels- en Effenblad* dat de componist 'nog geene zelfstandige rigting' had (10 februari 1862).
  138. Aa, 351. Ondanks de moeite die men had met de late stukken, konden ze ook een voorbeeld zijn. In 1862 organiseerde het hoofdbestuur van de Maatschappij tot bevordering der Toonkunst 'voor Nederlandsche componisten als prijsvraag te stellen ene symphonie voor groot orchest in den vrijeren vorm van Beethoven's laatste kwartetten en sonaten.' *Nieuwe Amsterdamsche Courant*, 15 oktober 1862.
  139. *Caecilia* 7 (1850), p. 179.
  140. Rees, p. 739.
  141. *Rotterdamsche Courant*, 30 april en 1 mei 1865.
  142. *Caecilia* 28 (1871), p. 114.
  143. Alberdingk Thijm, p. 254.
  144. Als Beethoven door publicisten wordt bestempeld als de beste, dan vooral om zijn beheersing van instrumentale vormen. Naar aanleiding van een uitvoering van de Negende symfonie heet de componist en dit werk 'dat grootsche meesterstuk en dien reus der instrumentaal-komponisten'. *Nieuwe Amsterdamsche Courant*, 29 mei 1854.
  145. *Caecilia* 8 (1851), p. 23.
  146. *Caecilia* 23 (1866), p. 159.
  147. *Rotterdamsche Courant*, 17 februari 1852. Dit geluid klonk vaker, maar had geen invloed op de programmeurs.
  148. *Nieuwe Amsterdamsche Courant*, 8 november 1855.
  149. Weber, p. 198.
  150. In de loop van de negentiende eeuw verschenen in *Caecilia* diverse artikelen over muziek van vóór Bach, overwegend over religieuze muziek beschreven door religieuze auteurs, maar het duurde tot de twintigste eeuw, voordat auteurs de ideologie van de vooruitgang (zie het vorige hoofdstuk) ter discussie stelden.
  151. Dezelfde gedachte wordt ook verdedigd door Jacques den Hartog als hij Wagner typeert als 'een beslist voorvechter van den vooruitgang'. Hartog, p. 198.
  152. Anoniem, 1862, p. 27-28.
  153. Een voorbeeld is een artikel over de symfonische gedichten van Liszt n.a.v. een uitvoering van *Les Préludes*. [Hier zij] vermeld hoe Liszt



- eene *wijziging* in den vorm, vooral geene *uitbreiding* heeft geleverd.' *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad*, 14 januari 1864.
154. *Dagblad van Zuidholland en 's Gravenhage*, 12 juli 1862.
  155. Brendel, 183. De auteur was weliswaar Duitser en schreef over de Duitse situatie, maar het is veelzeggend dat zijn tekst verscheen in een Nederlands tijdschrift en dat zijn wenssen werden gehonoreerd door programmeurs van Nederlandse podia. De Nederlandse vertaling was in feite onnodig, want Duitse citaten werden in de regel niet vertaald.
  156. 28 november 1860.
  157. *De Gids*, 14 (1850), p. 381.
  158. Rossini had zich, sinds hij zich in Frankrijk had gevestigd, aldus een anoniem artikel uit 1850 in *De Gids* over 'De Hedendaagsche Opera', meer en meer opengesteld voor Franse muziek, vandaar dat de auteur Rossini's opera's uit zijn Franse tijd waaronder *Guillaume Tell* achterstelde bij de eerdere Italiaanse waaronder *Tancredi*. *De Gids* 14 (1850), p. 378-379.
  159. *De Gids* 14 (1850), p. 504.
  160. Donker & Schimmel, p. 189.
  161. *Rotterdamsche Courant*, 10 maart 1864.
  162. De toevoeging 'onder alle standen' terwijl in deze zin de adel niet wordt genoemd, geeft diverse dingen aan. Beethoven gold primair als een componist voor de bourgeoisie; zijn composities klonken in huiskamers, concertzalen en kerken, zelden in theaters en paleizen. Dat Beethoven nu ook onder 'het volk' kwam, zij het nog op zeer bescheiden schaal, betekende niet dat voor 1860 al zijn composities golden als diep en verheven in de burgerlijke zin van het woord. Burgerlijke critici keken enigszins neer op populaire stukken waaronder diverse delen van symfonieën en sonates waarvan ook arrangementen bestonden voor orgel en (blaas)orkesten die ten gehore kwamen bij gelegenheden die meer waren bestemd ter vermaak dan lering.
  163. *Rotterdamsche Courant*, 27 maart 1862.
  164. Lennep, p. 40.
  165. Brendel, p. 182.
  166. In veel programmegegevens bij concerten, bijvoorbeeld toonsoorten, vindt men Duitse aanduidingen. Germanismen zijn in Nederlandse artikelen over Duitse muziek geen uitzondering. In veel programma's werden niet-Duitse titels vertaald in het Duits, wat resulteerde in bijvoorbeeld Don Juan (*Don Giovanni*), Figaro's Hochzeit (*Le nozze di Figaro*), Titus (*La clemenza di Tito*) en die Hugenotten (*Les Huguenots*), niet alleen bij optredens van de Hoogduitse Opera. Ook Nederlandse componisten publiceerden eigen werken onder een Duitse titel.
  167. *Vaderlandsche letteroefeningen* (1838), p. 479.
  168. *Klikspaan. Studentenschetsen* (1846), p. 608.

169. *De Nederlander, Nieuwe Utrechtsche Courant*, 30 januari 1850.
170. *De Gids* 15 (1851), p. 353.
171. W.K., p. 204-206.
172. W.K., p. 205.
173. X.X., p. 173.
174. X.X., p. 173.
175. X.X., p. 174.
176. Kaulert, p. 145.
177. Weber, p. 211.
178. *Caecilia* 28 (1871), p. 98.
179. Hageman, p. 208.
180. Twee voorbeelden zijn het anonieme artikel uit 1862 'Goethe en van Beethoven in Bonn' over de ontmoeting van beide artiesten, plus de tekst 'De Maneschijn-sonate' van L.A. Laurey waarin Beethoven deze sonate speelt voor een bewonderaarster. *Caecilia* 19 (1862), p. 209.
181. Westrheene, p. 35.
182. *De Gids* 15 (1851), p. 770.
183. *Klikspaan. Studentenschetsen deel 1* (1845), p. 443.
184. *De Gids* 36 (1872), p. 326.
185. *Caecilia* 28 (1871), p. 3.
186. *Nieuwe Amsterdamsche Courant*, 31 maart 1849.
187. *Caecilia* 13 (1856), p. 5.
188. K.v.M., p. 532.
189. *Caecilia* 25 (1868), p. 42.
190. *Java-Bode*, 11 oktober 1870.
191. *Caecilia* 27 (1870), p. 194.
192. *De Utrechtsche Provinciale Stadscourant* van 30 januari 1850 fulmineerde tegen de Nederlandse componist van Duitse herkomst Johann Hermann Kufferath (1797-1864) die niet meer was dan 'een dwergje tegenover een reus'.
193. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 11 oktober 1856. Evenmin specifiek negentiende-eeuws is het verwijt dat, als het om aandacht voor kunst van Nederlanders gaat, Amsterdammers meer aandacht krijgen dan anderen. *Caecilia* 19 (1862), p. 117.
194. *Nieuw Amsterdamsch Handels- en Effectenblad*, 5 november 1860.
195. *Caecilia* 27 (1870), p. 93 e.v. Andere joodse componisten (Offenbach en Meyerbeer) kregen een andere behandeling.
196. *Caecilia* 27 (1870), p. 103. Hoewel *Caecilia* een brede blik had, is het veelzeggend dat de auteur W.T. Hoofd erkent dat deze volgens hem goede Franse kerkmuziek (hij noemt helaas geen namen van componisten) in Nederland amper bekend is, terwijl het Duitse muziekleven in het blad veel aandacht kreeg.
197. *De Gids* 32 (1869), p. 478.
198. *De Gids* 35 (1871), p. 129-145.

199. Ik ben geen Nederlandse teksten tegengekomen waarin de suprematie van de Duitse muziek in verband wordt gebracht met de Duitse overwinning in de Frans-Duitse oorlog van 1870-1871. Maar ook zonder een verwijzing naar die militaire overwinning van Duitsland en de nederlaag van Frankrijk was er voor Nederlanders geen reden vraagtekens te plaatsen bij die Duitse overheersing.
200. *Caecilia* 28 (1871), p. 99.
201. Rooy, p. 144.
202. Tot de favoriete opera's van Polak en veel andere joden behoorden ook die van Wagner, ook al wist iedereen al ver vóór 1900 dat Wagner antisemiet was. Na 1933 verdedigde Polak zijn liefde voor Wagner met het argument dat Hitler Wagner niet begreep. Bloemgarten, p. 501. In navolging van Shaw (in *The Perfect Wagnerite*) meende Polak dat Wagner bovenal een maatschappelijke revolutionair was. Bloemgarten, p. 501. Om dezelfde reden werd Wagner ook enorm bewonderd door Domela Nieuwenhuys. Bij diens crematie in 1919 (destijds nog een revolutionaire daad) klonk van Beethoven het 'Adagio Pathétique'. *De Wapens Neder* 15 (1919), december.
203. Aangehaald in Bloemgarten, p. 359.
204. Heertje, p. 293.
205. De muziekhistoricus Jhr. A. Rappard noemde Beethoven in 1911 de eerste 'democratische' componist. Dit is voor zover ik weet de eerste keer in Nederland dat iemand een componist democratisch noemt. Rappard 1911, p. 255. Democratisch is voor Rappard iets anders dan populair. Populair in Nederland was Beethoven al een eeuw. Zie ook *De Nieuwe Gids* 27 (1885), p. 889 e.v.
206. Bregstein, p. 11-12.
207. Presser 1985, p. 47. Het Concertgebouworkest o.l.v. Evert Cornelis gaf die dag een 'volksconcert' met werken van Schubert, Schumann, Mendelssohn en Beethoven (Zesde symfonie).
208. Heertje, p. 291.
209. Het *Sociaal weekblad* schreef in januari 1902: 'Mevr. Roland Holst en de heeren Roland Holst en Gorter organiseeren kunstavonden tot steun voor de stakers en uitgeslotenen in Enschede. Wij hadden het voorrecht het concert bij te wonen, dat verleeden Zaterdag in Den Haag werd gegeven door drie van onze grootste kunstenaars, Mevr. Reddingnius Noordewier en de heren Röntgen en Timmner. De zaal was geheel bezet en al zullen er enkele aanwezigen gekomen zijn om de muziek alleen, niet om de zaak die hier gediend werd, het luide applaus waarmee de speech van dr. Gorter werd begroet, toen hij het doel van den avond uiteenzette, was het bewijs dat toch het meeren-deel door zijn opkomst ook sympathie wilde betuigen aan dit doel. Wat een verschil tusschen dezen avond en de gewone vertooningen voor een liefdadig doel! Tusschen dit optreden van hoogbegaafde kunstenaars louter voor hun sympathieke zaak en de kinderachtige

- pretjes, die door zich zelf graag vertoonende en hoorende individuen worden geslagen uit de ellende der menschheid. De heeren van Heek hebben getracht in een circulaire de Nederlandsche kunstenaarswereld te overtuigen van hun onverantwoordelijke handelwijz. De kerstliedjes van Cornelius, de Kreutzersonate van Beethoven zijn het waardige antwoord geweest op deze vertoogen.’
210. Bank/Buuren, p. 572.
  211. Mijnhardt/Wichers, p. 55, 57, 74/75, 318.
  212. Niet de hele burgerij was van dit idee gediend. Zie bijvoorbeeld *Nil Desperandum Deo Duce, orgaan van het Studenten-Corpus aan de Vrije Universiteit*, 1 februari 1903.
  213. Aldus het liberale *Algemeen Handelsblad* op 3 juli 1887.
  214. In een periode van verzuiling was voor socialistische ‘verheffers’ de aandacht voor religieuze klassieke muziek een lastig punt. Nooteboom e.a., p. 61.
  215. Bank/Buuren, p. 389 e.v.
  216. De grote belangstelling voor cultuur onder socialisten met meer of minder voorbijgaan aan de sociale nood kreeg op zijn beurt als naam ‘salon-socialisme’ (*Morgenrood*, 1899, nr. 37), p. 291.
  217. Nooteboom/Jansma-Gazan/Bloemgarten, p. 15.
  218. Een voorbeeld was een programma met onder Beethovens Vioolconcert door het Utrechtsch Stedelijk Orkest op 2 juli 1906 dat werd voorbereid met drie lezingen. Ondanks die voorbereiding eindigde het concert met een verlies wat bij de Amsterdamse vereniging Kunst aan het Volk en zijn Commissie voor Muziek, dat het concert mede-organiseerde, tot problemen leidde en de vraag opriep of men hiermee door moest gaan.
  219. Adang, p. 344-348.
  220. Adang, p. 346. Veel andere programma’s die Adang noemt en die in de periode 1907-1914 plaatsvonden, bevatten bijna alle een werk van Beethoven: ‘Het Concertgebouwsextet speelde blaasmuziek in diverse bezettingen van Mozart, Beethoven en Schubert; bij het Sevcik-kwartet verliep de opbouw van Haydn over Schubert naar Beethoven, bij het Hongaarsche Strijkkwartet van Mozart naar diezelfde Schubert en Beethoven.’ (Adang, p. 469)
  221. Adang, p. 470.
  222. Adang, p. 471.
  223. Adang, p. 346.
  224. <https://socialhistory.org/nl/today/10-04-feestconcert-voor-de-achturendag>.
  225. Mijnhardt/Wichers, p. 127 en 130.
  226. *De Tijd*, 23 november 1885. Het bezwaar dat Beethovens kerkmuziek niet gebaseerd was op gregoriaanse melodieën, had niet de kerkmuziek van de overtuigde katholiek Alphons Diepenbrock die dan ook uit katholieke hoek overwegend positieve recensies kreeg.

227. Uit *Nieuwsblad voor den Boekhandel* 1878: F. Stucky, *Ave Maria! Chant religieux adapté à la Sonate de L. van Beethoven. Oeuvre 27 no. 2 (quasi una fantasia)*. La Haye, F.J. Weygand & Co, 1878.
228. Het blad *De gereformeerde kerk* van 28 juli 1909 publiceerde in de rubriek 'Leestafel': 'De Cijferkoorbundel bevat eindelijk eenvoudige liederen (bijv. van Haydn, Mendelssohn, Beethoven enz.) voor gemengd koor, volgens de Chevémethode bewerkt door Joh. De Heer.'
229. Koch, p. 412-414. Kuyper 1892, p. 25-26.
230. Gunning, p. 500. Luykx, p. 302.
231. Hartog, p. 180.
232. Deze tekst werd op muziek gezet door onder meer Schubert en Wolf.
233. Quack, p. 356-357.
234. Toen Quack deze opmerking maakte, had het Concertgebouworkest de ouverture en soms een of meer andere delen uit het ballet diverse malen uitgevoerd, maar aanzienlijk vaker op een 'Populair concert' of een 'Matinée musicale' (wat een soort populair concert was) dan op een Abonnementsconcert. Ook bij uitvoeringen in latere jaren stond het op programma's met een overwegend populair karakter, bijvoorbeeld in het kader van de 'Zomerserie' in 1984, of was het de minder zware noot of de relatief luchtige ouverture in een zwaarder programma of reeks van programma's, bijvoorbeeld in 1929, 1954 en 1956 als onderdeel van een Beethovencyclus.
235. Voor zover na te gaan ook de grootste manifestatie in Nederland tot dan toe rond een componist überhaupt.
236. De eerste Nederlandse cyclus was in het seizoen 1893-1894 door het Concertgebouworkest o.l.v. Willem Kes; behalve de negen symfonieën klonken toen ook alle pianoconcerten, het Tripelconcert, Violconcert, de complete toneelmuziek bij Egmont, delen uit *Die Geschöpfe des Prometheus* plus enkele ouvertures; zo'n omvangrijk eerbewijs had een buitenlandse componist in Nederland nog niet eerder ontvangen. De tweede was eveneens door het Concertgebouworkest, maar nu met vrijwel alleen de symfonieën, in 1904 o.l.v. Felix Weingartner.
237. Hutschenruyter, p. X.
238. Hutschenruyter, p. XII.
239. Hutschenruyter, p. XIII.
240. Hutschenruyter, p. 236.
241. Viotta II, p. 49.
242. Milligen, p. 339.
243. Milligen, p. 353.
244. Hutschenruyter, p. 154 en 182.
245. Sommigen zien deze verlate verandering in Nederland als een nieuwe bevestiging van de uitspraak van Heinrich Heine dat in Nederland alles vijftig jaar later gebeurt. Ongeacht of die uitspraak waar is, Heine heeft die niet gedaan.

246. *Caecilia* 40 (1883), p. 120.
247. *Caecilia* 40 (1883), p. 177.
248. Canter, Gezelle, Hulleman, Mandele, Musbach, Nievelt, Nonnie, Perelaer, Rutten, Steynen, Vosmaer, Zandheugel, onder anderen. Ook in feuilletons in kranten verschijnt Beethoven met dezelfde intentie. Het verschil tussen deze vergeten schrijvers en de nog bekende is (met uitzondering wellicht van Vosmaer), gelet op de rol van Beethoven in hun werk, goed te beschrijven: bij de vergetenen wordt de sensatie van spelen en luisteren aangestipt en is de betekenis voor het plot óf afwezig óf amper uitgewerkt; bij de nog bekenden krijgt de sensatie meer woorden toebedeeld en is het belang voor het verhaal veel groter.
249. Het *Macomniek weekblad* citeerde op 19 februari 1910 Beethoven met instemming: 'Beethoven zeide: de muziek dient niet om vrouwelijke aandoeningen op te wekken, maar om de mannen het vuur uit de ziel te slaan.'
250. Dat deze ervaring ook mogelijk was in de concertzaal, niet alleen bij muziek van Beethoven, beschreef de dichter J.H. Leopold in 1900 in zijn *Nabetrachtingen van een concertganger*, aanvankelijk verschenen in *De Nieuwe Rotterdamse Courant* van 11 februari 1900.
251. Jans, 1952.
252. Tot die 'buitenwereld' mag men ook rekenen de opstellen over literatuur en andere onderwerpen van literatoren, bijvoorbeeld die van Frederik van Eeden (zijn bespreking van Gorters *Mei*) en Busken Huet.
253. Het idee voor een groot architectonisch project in de duinen was niet uniek. In dezelfde tijd was de architect K.P.C. de Bazel betrokken bij het plan voor een Wereldhoofdstad met een Vredestempel die moest verrijzen in de duinen bij Den Haag. Reinink 1993, p. 113.
254. Dat de initiatiefnemers het Beethovenhuis aanduiden als een tempel, was voor de religieuze critici een extra reden voor afwijzing. Voor deze critici bestond er immers maar één tempel.
255. J.S. Brandts Buys in 1911, aangehaald in Kramer, p. 72.
256. Balthazar Verhagen in 1911, aangehaald in Kramer, p. 72.
257. Meer aandacht voor klassieke muziek had het *Weekblad van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkerbond*, vooral na 1900.
258. *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 25 februari 1863.
259. *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant*, 15 december 1862.
260. *Delftsche Courant*, 16 juni 1873.
261. *Arnhemse Courant*, 5 september 1979.
262. In 1875 schreef *Caecilia*: 'Sir W. Sterndale Bennett stierf op 1 Februari in zijn negenenvijftigste jaar, geen engelsche mededinger achterlatende die in staat is een ouverture als "die Najade" of "die Waldnymph", een piano-concert als zijn vierde in f-mineur, of een Capriccio voor piano en orkest, als het zijne in E-majeur voort te brengen.' (p. 35)

263. Adang, p. 470.
264. Gounod was na Berlioz een van de eerste Franse componisten die welwillende en uitvoerige aandacht kreeg in een Nederlands orgaan. *Wetenschappelijke bladen* 4-1 (1885), p. 213-327.
265. Het Septet inspireerde Guido Gezelle tot zijn gedicht ... 't Er viel 'ne keer', opgenomen in zijn postuum verschenen bundel *Laatste verzen*.
266. Bij recitals werden deze sonates vaak gevolgd door kortere, niet altijd eenvoudiger stukken, die doorgingen voor lichter en populairder, bijv. van Liszt, Strauss en Chopin. Deze praktijk was tussen 1900 en 1940 een conventie die protest uitlokte.
267. Schäfer, 71.
268. Die eer voor Wagner was voor recensenten te veel gevraagd. Alleen bij Beethoven was die opzet op te brengen. *Haagsche Courant*, 29 september 1892.
269. De Commissie voor de Muziek van Kunst voor het Volk in 1913, aangehaald in Adang, p. 469.
270. In 1878 schreef *Caecilia* (p. 99) nog dat in Amsterdam dat jaar een uitvoering van Beethovens Tripelconcert bij de repetitie onmogelijk bleek omdat 'de hoofdstad des rijks geen enkel violoncellist bezat, in staat om de wel is waar moeilijke, maar toch voor een geroutineerd musicus niet onmogelijke partij te spelen. Vandaar dat men in andere steden hulp moest zoeken, en dat eindelijk de heer Appy uit Haarlem zich bereid verklaarde "im Bunde der Dritte" te zijn.'
271. Ook in een ander opzicht is het Concertgebouworkest niet representatief voor Nederland: 'de Nederlandse Mahler-traditie' was tot 1970 voor 90% een Amsterdamse traditie.
272. *De Telegraaf*, 13 januari 1899.
273. Schäfer, p. 117.
274. Aangehaald in Horst, p. 143.
275. *De Nieuwe Amsterdammer*, donderdag 10 november 1893.
276. *Nieuws van den dag*, 21 augustus 1897.
277. *Weekblad voor bloembollencultuur*, 22 juni 1895. De bewuste bol is 'geel en lilasbont, hoog'. In dezelfde opsomming prijken ook Liszt, Mendelssohn-Bartholdy en Bellini.
278. *Bredasche courant*, 11 november 1919.
279. *De ware Jacob*, 13 september 1902.
280. *De kunst*, 28 april 1917.
281. Een voorbeeld is deze zin uit *De Tijd* van 29 oktober 1915: 'Mengelberg moet zich dezen avond gelukkig gevoeld hebben; en wij waren het ook, toen we zagen hoe spontaan en hartelijk in onzen tijd zijn heerlijke gaven gehuldigd werden, in een tijd dat de vervloeking der menselijke waardigheid in de loopgraven millioenenvoudig wordt uitgesproken door de stalen monden van kanonnen en geweren. We waren gelukkig hier een mensch gehuldigd te zien, omdat hij het ideaal dient.'

282. Een van de weinigen die het wel deed was H.G. (Henriette Goudsmit?) die in het blad *Belang en recht* (1 oktober 1916), waarvan zij redactrice was, ageerde tegen de stelling in een Zweeds geschrift 'Daar de Duitsche natie Bach en Beethoven en Goethe heeft voortgebracht, heeft ze een groote en edele ziel. Haar vermeende misdaden kunnen derhalve geen misdaden zijn.'
283. *De Gooi en Eemlander*, 19 mei 1915.
284. Voor sommigen was Parijs nog een zedeloze bende waar kunstenaars die geen goede kunst maken, alle ruimte krijgen. *Algemeen Handelsblad*, 17 april 1898.
285. Ronyak, p. 271.
286. *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 4 april 1878.
287. *Leeuwarder Courant*, 8 augustus 1895.
288. *Nieuwe Tilburgse Courant*, 15 december 1898.
289. *Caecilia* 56 (1899), p. 49 e.v.
290. Diepenbrock, 326. Hij kwam met deze typering in 1903 n.a.v. zijn *Te deum*.
291. Diepenbrock, p. 182. Deze tekst verscheen oorspronkelijk in 1898. Deze gedachte leefde onder meer katholieke schrijvers, zie Albers, p. 454.
292. Diepenbrock, p. 258. Diepenbrock maakte deze opmerking n.a.v. het plan voor het Beethovenhuis.
293. Naar aanleiding van een programma in het Concertgebouw met Beethoven en Berlioz schreef v.M. (Van Milligen?) in het *Algemeen Handelsblad* van 30 november 1900: 'Voor de pauze Beethoven en na de pauze Berlioz. De Duitsche en de Fransche B. een programma harmonisch van samenstelling in weerwil van de zoo sterke contrasten.' Dit programma zou vijftig jaar eerder moeilijker denkbaar zijn geweest.
294. Diepenbrock, p. 318.
295. Mondelinge uitspraak gedaan op een bijeenkomst in 1992 van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, gewijd aan Hendrik Andriessen.
296. Andriessen 1950, p. 62.
297. Andriessen 1950, p. 62.
298. Andriessen 1950, p. 63.
299. Diepenbrock, p. 146.
300. Giskes 2002, p. 30.
301. Belpaire, p. 54.
302. Zwart 1999, p. 215.
303. Naar aanleiding van deze cyclus omschreef de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 23 augustus 1918 de opening van Beethovens Eerste symfonie als 'revolutionaire uiting van den individueelistischen heroïeken Beethoven'.
304. Querido 1919, p. 48.



305. Bloemgarten/Bregstein, p. 152.
306. De thans gangbare nummering van de symfonieën van Haydn (waar- in de symfonie bijgenaamd 'Oxford' is opgenomen als nr. 92) dateert van 1908 en wordt, ondanks later ontdekte fouten en aanvullingen, vooraansnog gehandhaafd, vooral omdat deze inmiddels ingeburgerd is geraakt.
307. *Apeldoornsche Courant*, 5 november 1892.
308. VPRO-documentaire *Henriëtte Bosmans, componiste*, uitgezonden op 14 december 1983.
309. Mengelbergs leraar Franz Wüllner was een leerling van Anton Schindler, Beethovens secretaris in diens laatste jaren. Als Mengel- berg zijn uitvoeringen van werken van Beethoven een aura van au- thenticiteit wilde verlenen, verwees hij graag naar deze 'stamboom'.
310. De eerste naoorlogse Beethovencyclus van het CO vond plaats in 1922 o.l.v. Karl Muck. In 1923 en 1924 herhaalde hij deze cyclus, in 1925 was Max Fiedler de dirigent, vanaf 1926 tot en met 1940 diri- geerde Mengelberg. Leur, p. 220.
311. Zie <http://archieff.concertgebouworkest.nl/nl/archief/zoeken/>.
312. Deze conclusie is gebaseerd op geraadpleegde krantenrecensies in [www.delpher.nl](http://www.delpher.nl). Deze zijn een welkome aanvulling op de archieven van orkesten en podia (ook voor andere genres dan orkestmuziek) waarin programma's helaas niet altijd compleet zijn overgeleverd.
313. *De Maasbode*, 16 juni 1921.
314. Al in 1930 klaagde Reeser over de behoudzucht in de programmering met 'altijd maar weer Beethoven's Vijfde, de ouvertures "Egmont" en "Tannhäuser". Aangehaald in Kosten I, p. 48.
315. *De Gids* 102 (1938), p. 363.
316. Twee van die gezelschappen waren het Utrechts Stedelijk Orkest onder Evert Cornelis in de jaren twintig en het Rotterdams Filharmo- nisch Orkest onder Eduard Flipse in de jaren dertig.
317. *De Kunst, een Algemeen Geïllustreerd en Artistiek weekblad*, 17 april 1926, p. 344 en 25 september 1926, 620. *Caecilia* 88 (1931), p. 153.
318. Mengelberg 1938, p. 11.
319. Ook al vóór 1920 nodigde het orkest componisten uit om hun eigen werk uit te voeren, onder wie Strauss, Mahler, Debussy en Schön- berg.
320. Henri Hermans, van 1916 tot 1946 dirigent van het Maastrichts Stedelijk Orkest, weigerde nog tijdens de Tweede Wereldoorlog de Eroica op de lessenaar te zetten, omdat hij meende dat dit voor di- verse orkestleden te moeilijk zou zijn. Dijk 2002, p. 129.
321. *De Kunst, een Algemeen Geïllustreerd en Artistiek Weekblad*, 8 mei 1926, p. 377.
322. Andriessen, W. 1931, p. 111.

323. Ook al vóór 1920 deden beroemde buitenlandse musici Nederland aan, maar de aversie jegens de nieuwste muziek speelde daarbij een kleinere rol omdat die aversie vaak kleiner of afwezig was.
324. Deze conclusie is gebaseerd op een rondgang door het grootste archief ter wereld aan geluidsopnamen: <http://www.charm.rhul.ac.uk/sound/sound.html>. Dit Engelse archief herbergt ook opnamen van Nederlandse musici. De site werd bezocht op 1 oktober 2018.
325. Bart, p. 105.
326. Helaas bleek de opname uit deze cyclus van de Derde symfonie niet meer te bestaan. Daarom vulde Philips, toen het besloot deze uit te brengen, de live-opnamen van de acht overige aan met de studio-opname die Mengelberg met het CO van de Eroica in oktober 1940 maakte voor Telefunken.
327. De opname van de uitvoering van het Vijfde pianoconcert verscheen pas in 2001. CD Q Disc 97016. Bij de opname van dit concert en van de symfonieën uit 1940 zit men niet met de in dit geval onbeantwoordbare vraag in hoeverre de studio-uitvoeringen verschillen van concertuitvoeringen.
328. Toscanini was niet de enige bezoekende buitenlandse dirigent die Beethovens muziek anders uitvoerde dan Mengelberg (anderen zijn Schuricht en Szell), maar wel de enige bij wie Nederlandse scribenten zich geroepen voelden zijn vertolkingen uitvoerig te vergelijken met die van de Nederlander. Dat roept twee vragen op: week Toscanini meer van Mengelberg af dan de anderen? en waren zijn uitvoeringen beter dan die van collega's? Het antwoord op beide vragen is vermoedelijk ja. Toscanini was in ieder geval meer uitgesproken dan deze collega's.
329. Romijn 1995, p. 215-218.
330. Taruskin, p. 220-222.
331. Pijper 1936.
332. *Nieuwsblad van het Noorden*, 8 maart 1937.
333. Paap 1938, p. 77.
334. Pijper 1937.
335. *Caecilia* 94 (1937), p. 1-3.
336. *Couturier* 1938, p. 84.
337. De opnamen verschenen eerst rond 1980 op lp en daarna op YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=2PyScV8N\\_2g](https://www.youtube.com/watch?v=2PyScV8N_2g) (de site werd bezocht op 15 oktober 2018).
338. Een niet bij name genoemde predikant greep de concerten van Toscanini en diens benadering van muziek aan voor een pleidooi om zich meer te beroepen op de tekst (in zijn geval de bijbel) en minder op interpretaties. 'Toscanini aan predikanten tot een voorbeeld gesteld', in: *Algemeen Handelsblad*, 2 april 1938.
339. Pijper 1938.

340. Al deze drie waren geboren rond 1900, daarmee van een latere generatie dan Mengelberg (die was geboren in 1871) en opgegroeid in een klimaat waarin de suprematie van de Duitse-romantische benadering van muziek niet meer vanzelfsprekend was en de nieuwste Franse muziek veel welwillender werd ontvangen.
341. De oprichting van de Nederlandse Bach Vereniging in 1921 was mede een reactie op de sterk romantische wijze waarop Mengelberg de *Matthäus-Passion* al enkele decennia uitvoerde.
342. Er bestaan wel vooroorlogse live-opnamen van Eduard van Beinum (cd-box op Q Disc 79015 met opnamen van het CO o.l.v. Eduard van Beinum van voor, tijdens en na de oorlog), maar daarbij zitten helaas vrijwel geen opnamen met muziek van Beethoven (zie ook noot 346).
343. Van Otterloo was in 1937 in Salzburg aanwezig bij een uitvoering van Verdi's *Requiem* o.l.v. Toscanini en was diep onder de indruk van de vertolking. Nelissen 2009, p. 84. Zie ook Nelissen 2009, p. 67
344. Leur, p. 67 en 121.
345. Leur, p. 68.
346. De opname verscheen oorspronkelijk op CD Marston 520712 en is ook te vinden op <https://www.youtube.com/watch?v=0wl8yt86bDc> (website geraadpleegd 20-1-2019).
347. Höweler, p. 119. Deze bewering is overigens onjuist; Mozart ging Beethoven voor, iets wat Höweler enkele bladzijden daarvoor (p. 112) ook erkent.
348. Höweler, p. 120.
349. Belinfante, p. 13.
350. Couturier 1929.
351. Rutters 1926.
352. Sanders 1924.
353. Ronde, p. 286-304.
354. Belinfante.
355. Presser 1974, p. 294-295.
356. Presser 1974, p. 242.
357. Reeser 1938, p. 327.
358. Reeser 1938, p. 330.
359. Grosheide, p. 262.
360. De tekst over Beethoven voor deze encyclopedie was geschreven door de katholieke musicologe en muziekpedagoge A.P.H.M. Piscaer.
361. Sassen, deel 4, p. 284.
362. Aalders, p. 8.
363. Dijk, p. 32.
364. Warffemius, p. 226.
365. *Weekblad van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkerbond*, 27 september 1929.
366. *De Kunst*, 8 maart 1924, p. 272.

367. *De revue der sporten*, 17 juni 1924.
368. *Kroniek* 15 (1929), p. 63.
369. Sevensma, p. 416. De voorstelling van Beethoven als vrij scheppend kunstenaar, waarin Beethoven overigens niet de eerste was (Mozart ging hem voor), past in het beeld van de rebel.
370. Bouwdijk-Bastiaanse, p. 28.
371. Hoeven-Kampers, p. 85-86.
372. 10 januari 1921.
373. Röntgen, p. 211.
374. Wesel, p. 89.
375. Stravinsky wilde met deze houding inspelen op de muzikale tendens die opkwam na de Eerste Wereldoorlog. Van die tendens was aldus Nederlandse critici ook sprake in Nederland en sommigen meenden dat dit klimaat in Nederland ook de verklaring was voor de groeiende populariteit van Mozart die als meer apollinisch te boek stond tegenover de meer dionysische Beethoven.
376. Pijper 1927.
377. M. Vermeulen, 'Beethoven 1827 + 26 maart 1927', in: *De Gids* 90 (1927), p. 35-53. Herdrukt in Vermeulen 1929, p. 35-53.
378. *Het volk: dagblad voor de arbeiderspartij*, 10 november 1930.
379. Paap 1970, p. 24.
380. Deyszel 1923, p. 136.
381. *Margriet, Weekblad voor vrouwen en meisjes*, 4 november 1938. De tekst komt uit een verhaal, maar de zin is gebracht als een non-fictie terzijde.
382. Braak p, 196.
383. Doornik, p. 178.
384. *Voor Volkenbond en Vrede – Uitgave van de Vereeniging voor Volkenbond en Vrede*, nr. 26, februari 1935, p. 4. Het doel van deze organisatie met deze 'Beethoven Vredes-Olympiade: een abel spel in vier bedrijven, uit de Negende Symphonie opgebouwd' was om de volken door middel van Olympische Spelen dichter tot elkaar te brengen en in vrede te laten samenleven.
385. *Caecilia* 96 (1939), p. 39, 139 en 150.
386. Horreüs de Haas, p. 11.
387. Vestdijk 1939, p. 5.
388. Kater, p. 9-11.
389. Mengelberg dirigeerde elk seizoen bij zijn orkest een cyclus met uitzondering van 1941 toen Eduard van Beinum het overnam. Na zijn cyclus in Amsterdam in 1944 leidde hij dat jaar een cyclus in Parijs. Dit zouden zijn laatste concerten blijken.
390. Het DVK was opgericht eind 1940 door Seyss-Inquart en door hem hiërarchisch geplaatst boven het vooroorlogse ministerie voor Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen.

391. De Duitsers bemoeiden zich nadrukkelijk met het programmabeleid van orkesten. 'Seyss-Inquart zelf, gewend aan het veelvormige opera- theaterleven in Duitsland, had het orkest [Concertgebouworkest] bovendien verplicht om aan theateruitvoeringen mee te werken. In dat kader dirigeerde Van Beinum in november 1940 zes operavoor- stellingen van Beethovens *Fidelio* in de [Amsterdams] Stadsschouw- burg. Dit zou zijn enige optreden als operadirigent blijven.' (Leur, p. 176)
392. In 1941 was er veel meer aandacht voor Mozart dan gewoonlijk van- wege zijn honderdvijftigste sterfjaar.
393. Onder meer gepubliceerd in het *Het Nationale Dagblad*, 11 septem- ber 1942. Uit eerdere en latere seizoenen is een dergelijke statistiek niet bekend.
394. Frank Lichtenberg, 'Geef ons Heden Kunst van onzen tijd!', in: *Het Nationale Dagblad*, 9 oktober 1940.
395. Van de Franse componisten waren Debussy en Roussel toegestaan, maar was Ravel vanaf 1942 verboden. Toen het Concertgebouw- orkest in januari 1943 met de Franse pianiste Marcelle Meyer een programma bracht met onder meer pianoconcerten van Mozart en Ravel, mocht de omroep Mozarts KV 488 wel uitzenden, het concert in G van Ravel niet.
396. Bart, p. 43-44, 108.
397. Zie bijvoorbeeld *Het Vaderland*, 28 november 1940.
398. Willem Andriessen vertelde in een gesprek uit 1942 alleen iets over zijn achtergronden. *Panorama*, 5 maart 1942.
399. Nelissen 2009, p. 153-154.
400. Zie het gesprek met Voormolen in *Caecilia* 99 (1942), p. 162.
401. *Twentsch Nieuwsblad*, 30 mei 1944.
402. Een voorbeeld is het uitvoerige artikel van 'H.R.' (Herman Rutters?) in *Algemeen Handelsblad* van 3 november 1940 over César Franck naar aanleiding van diens vijftigste sterfjaar. Daarin komt ook Beet- hoven ter sprake. 'Voor [Franck is] het leven ten slotte enkel een doorgang naar het harmonische geluk, op aarde onbereikbaar. Dat was zijn bergverzettend geloof, dat is de inhoud, de geestelijke te- neur van al zijn groote werken; niet, gelijk bij een Beethoven, een strijd op leven en dood met de bekroning van definitieve overwin- ning, maar met de verovering van berustend vertrouwen. Neen, hij is allerminst de heros (...).'
403. De eerste druk dateert van 1939, de tweede van 1942.
404. Vlak na het begin van de Duitse bezetting schreef Bernet Kempers in *De wereld der muziek* (juni 1940, p. 234) dat men troost kon putten uit de muziek van Palestrina, Bach en Beethoven. Waarschijnlijk in het kader van de verzuiling wilde de katholieke auteur Theo v.d. Bijl hieraan toevoegen het gregoriaans. *Het Vaderland*, 3 juli 1940.
405. De tekst verscheen in *De wereld der muziek*.

406. Luttikhuis 1990, p. 256.
407. Reeser 1942, p. 67-69.
408. Paap 1942, p. 76-77.
409. Ook in 1944 publiceerde John Kasander een boekje over Strauss' opera's. In de jaren tachtig was Kasander enige jaren hoofdredacteur van *Mens en Melodie*. Dat was voor componist en musicoloog Marius Flothuis, die tijdens de oorlog na verzetswerk te hebben verricht twee jaar in Duitse gevangenschap verkeerde, een reden om voor de duur van Kasanders hoofdredacteurschap niet voor *Mens en Melodie* te schrijven.
410. *De Waag* 1944, p. 264-265.
411. Riemens, p. 370-372.
412. Kelder, p. 44.
413. *Limburgsch Dagblad*, 29 mei 1941. Een uitgebreide samenvatting van de rede van Goedewaagen waarin hij zijn plannen ontvouwde, verscheen daarna ook in diverse andere kranten en in Goedewaagens boek *Passer en speer*, eerste reeks, p. 79-82.
414. Volgens Hendrik Lindt kon het feit dat Beethoven in Bonn geboren is niets anders betekenen dan dat Beethoven een Duitser is, ondanks zijn Vlaamse wortels. Lindt 1940, p. 21. Een Nederlands artikel met die strekking was tussen 1839 en 1940 ondenkbaar, de boodschap destijds te vanzelfsprekend om aandacht aan te besteden.
415. Goedewaagen 1942, p. 266.
416. *Caecilia* 100 (1943), p. 57.
417. Al in oktober 1940 schreef Badings dat de componist niet thuis hoorde in een ivoren toren, maar in principe rekening moest houden met een beoogd publiek. Badings 1940.
418. Lindt 1942, p. 269.
419. Thijsse, p. 97.
420. Perey, p. 454.
421. Diezelfde kwalificatie voor romantische en post-romantische kunst viel ook te lezen in *De Gids* 103 (1939), p. 129.
422. *Caecilia* 98 (1941), p. 26.
423. Kunst 1946, p. 115.
424. *Deutsche Zeitung in den Niederlanden*, 20 februari 1944.
425. *Limburgsch Dagblad*, 29 mei 1941.
426. *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant*, 1 juni 1942.
427. Hoe interessant oorlogsdagboeken ook zijn, ze zijn in de context van dit boek een problematische bron. Niet iedereen hield in de oorlog een dagboek bij en lang niet alle oorlogsdagboeken zijn of werden nadien gepubliceerd. De uitgesproken gevoelens zijn ongetwijfeld oprecht, maar zijn ze ook representatief voor meer personen dan alleen de schrijver?
428. *Het Parool*, 21 augustus 1942.

429. Dat *Trouw* in de oorlogsjaren evenmin schreef over het boegbeeld van het muzikale protestantisme (Bach), heeft vermoedelijk als oorzaak dat het blad vooral aandacht schonk aan politiek, de strijd en het koningshuis.
430. *De vrije kunstenaar*, nummer 2, juni 1942.
431. In de eerste jaren na de Eerste Wereldoorlog had Duitse muziek in Amerika een slechte pers en deden Duitse musici er goed aan in Amerika geen Duitse maar andere muziek te spelen. Tijdens de Tweede Wereldoorlog waren Beethoven en Wagner in Amerika twee van de meest gespeelde componisten.
432. Tijdens de oorlog organiseerde de Engelse pianiste Myra Hess, om het moreel van de Engelse bevolking hoog te houden, concerten in Londen die druk werden bezocht, onder meer door de Engelse koningin. Haar repertoire was echter overwegend Duits (veel Mozart en Beethoven).
433. Verder op dat programma stond 'geallieerde muziek', om met Hélène Nolthenius te spreken: Debussy's *La mer* en Tsjajkovski's Vijfde symfonie. Aanvankelijk wilde het orkest in plaats van de ouverture *Egmont* de 'Treurmuziek' uit *Thijl* van Jan van Gilse uitvoeren, maar het militair gezag wilde dit niet omdat het nationalistische sentimenten zou kunnen oproepen.
434. Wessum 1947.
435. De uitdrukking 'opstand der horden' is ongetwijfeld een toespeling op het gelijknamige boek van de Spaanse filosoof Ortega y Gasset, dat tussen de twee wereldoorlogen veel gelezen en besproken werd onder intellectuelen (in 1933 verscheen een Nederlandse vertaling). Ortega y Gasset stelde (kort door de bocht gezegd) dat de massacultuur een bedreiging kan zijn voor de cultuur van de elite. Tegenover dat idee stonden Nolthenius en andere, meer linkse intellectuelen en artiesten ambivalent. Hoewel ze in haar jeugd zeer linkse sympathieën had, geloofde ze ook in cultuur als een fenomeen van en voor de elite. Beethoven schreef voor de elite en voor anderen. Haar boek over Beethoven voor volwassenen handelt vooral over zijn symfonieën die als minder elitair golden dan zijn kamermuziek.
436. Nolthenius 1957, p. 76.
437. Nolthenius 1956b, p. 63
438. Nolthenius 1951b, p. 374.
439. Hélène Nolthenius in gesprek met Doeschka Meijsing. *Elsevier*, 9 november 1991.
440. Paap 1948.
441. Paap 1947, p. 123.
442. Paap 1947, p. 175.
443. Belinfante 1955, p. 94-114.
444. Loeser 1949.

445. Loeser 1958.
446. *Algemeen Handelsblad*, 8 juni 1957. Loesers recensie van de opera is, zoals meer van zijn recensies, grotendeels cultuurbeschouwing.
447. Paap 1947, p. 123.
448. Mengelberg 1948, p. 34.
449. Andriessen 1959, p. 580.
450. Andriessen 1959, p. 590.
451. *Twentsch dagblad Tubantia en Enschedesche courant en Vrije Twentsche courant*, 7 juli 1948.
452. Gasenbeek, p. 13-38.
453. Stuiveling 1946.
454. Asselbergs & Ravenzwaaij, p. 92-102.
455. Omdat de producent van de plaat samenwerkte met de producent van het label MMS, staan op de plaat stukken uit de MMS-repertoire en daarmee populaire werken (de Derde, Vijfde, Zesde en Negende symfonie, de pianosonates Mondschein en Appassionata plus het Vioolconcert) en minder populaire (12 Duitse dansen en het Strijkkwartet opus 130).
456. De 25-cm lp verscheen in de serie Muziek Kring voor de jeugd HE 26. Andere delen in deze serie waren gewijd aan Mozart en Bach, ook gebracht door én een musicus én een acteur of actrice.
457. Vestdijk 1957, p. 55.
458. Uitspraak die Eduard Reeser in de jaren zestig deed tegen zijn student Paul Op de Coul die deze 'doorspeelde' in de jaren tachtig aan deze auteur.
459. Vestdijk 1960, p. 54-55.
460. Vestdijk 1963, p. 43.
461. Andriessen 1962, p. 47-49.
462. Meijer, p. 629.
463. Mengelberg, p. 28 en 29.
464. De C.P.N. liep hiermee aan de leiband van Moskou. In zijn proefschrift *Sovjet-annexatie der klassieken* (1954) beschrijft Karel van het Reve hoe de Sovjets niet alleen de Russische literatuur maar ook de westerse klassieke muziek naar hun hand probeerden te zetten.
465. *De Waarheid*, 18 december 1946.
466. Die strekking hadden ook de teksten die Piet Tiggers in deze jaren schreef voor *Algemeen Handelsblad*.
467. 20 maart 1950.
468. *Leeuwarder Courant*, 30 juni 1950.
469. *Het Vrije Volk*, 21 april 1962.
470. *Het Gooi en Ommeland*, 6 november 1950.
471. Ernst Vermeulen in *Het Parool*, 9 maart 1970.
472. In 2003 verscheen de opname van dit concert op CD Q Disc 97017.
473. *Het Parool*, 14 juli 1950.
474. *De Tijd*, 18 april 1955.



475. 25 april 1960.
476. *De Telegraaf*, 6 oktober 1961.
477. Op de cd *Hommage aan Willem Andriessen, pianist en componist*, uitgebracht door het EPTA Documentatiecentrum. De cadensen vol romantische wendingen en motiefherhalingen zijn van de pianist.
478. Op CD APR 5612 *the COR DE GROOT collection 2 The early recordings*, uitgebracht in 2001.
479. *Leeuwarder Courant*, 14 december 1951.
480. Zijn uitvoeringen van de sonates nrs. 8 (Pathétique), 14 (Mondschein) en 23 (Appassionata), vermoedelijk gemaakt eind jaren zestig, verschenen op LP Artone MDE S-3065. Zijn live-opname van Pianosonate nr. 9, gemaakt op 26 november 1970, is te horen op <https://www.youtube.com/watch?v=X22doB-6-0> (geraadpleegd 12 februari 2019).
481. Op LP Philips A 00478 L, opgenomen in 1956, speelt hij de sonates opus 78, 79, 111 en het Rondo op. 51 nr. 1.
482. *De Tijd*, 6 maart 1950.
483. LP Iramac 6504.
484. Voor een overzicht van de opnamen van ‘kleine’ maatschappijen zie de lijst met opnamen achterin het boek.
485. Niet alleen in de concertzaal, ook in de lp-business was Beethoven een topper. Daarbij voelden de meeste platenmaatschappijen zich vóór 1960 niet geroepen het relatief beperkte repertoire van de podia aan te vullen met opnamen van minder bekende stukken. Pas na 1960, toen de welvaart toenam, durfden maatschappijen ook meer de minder betreden paden vaker aan bod te laten komen. Veel maatschappijen verheugden zich eind jaren zestig op het komende Beethoven-jaar 1970. *De Tijd*, 22 september 1966.
486. De keuze voor Beethoven was ook een keuze voor beroemde musici die hun favoriete repertoire mochten vastleggen. Het Concertgebouworkest kon een breed repertoire opnemen. Cor de Groot speelde Chopin, Rachmaninov en Spaanse componisten, Henkemans Mozart en Debussy, Alma Musica Bachs Das musikalische Opfer, Aafje Heynis Mahler en Brahms, Elly Ameling Schubert en Gustav Leonhardt enkele hoogtepunten uit het klavecimbelrepertoire.
487. *De Tijd Maasbode*, 25 november 1961.
488. 18 december 1961.
489. *Trouw* 13 april 1946.
490. Een Mozartcyclus werd zeer toegejuicht door *Trouw* (23 april 1946) vanwege de keuze voor een cyclus helemaal gewijd aan een andere componist. In het kader van deze cyclus klonken Mozarts strijkkwintetten. Diverse orkesten organiseerden na 1946 een gecombineerde Mozart-Beethoven cyclus.

491. Compositorische vernieuwing na 1950 kwam in Nederland zeer aarzelend op gang bij componisten als Kees van Baaren en pianist-componist Theo Bruins en was tot 1960 vrijwel een bijna ondergrondse en in het muziekleven kwantitatief gezien een marginale activiteit.
492. *Het Vrije Volk*, 28 juli 1945.
493. In 1950 schreef Willem Frederik Hermans zijn novelle 'Het behouden huis' die zich afspeelt in een huis aan het einde van de Tweede Wereldoorlog. Zodra de Nederlandse hoofdpersoon beseft dat dit huis van een Duitse militair is en in het huis een piano staat, is een van zijn eerste gedachten aan de muziek van Beethoven. De oorlog kwam voor zover bekend weer boven water in 1959 toen Jacques Presser Beethoven niet primair associeerde met Goethe en Kant maar met Hitler en Goebbels. Pressers tekst uit *De Groene Amsterdammer* werd op 12 september dat jaar overgenomen door de *Friese Koerier*. In 1964 ging de geplande uitvoering in Deventer van de *Missa solemnis* door de Deventer Orkest Vereniging en het koor uit de Duitse zusterstad Arnsberg niet door, nadat de Nationale Federatieve Raad van het Voormalig Verzet Nederland had geprotesteerd tegen het feit dat de uitvoering plaats vond op 10 mei. Het koor keerde onverrichterzake huiswaarts, alles op kosten van de gemeente Deventer. De wethouder verklaarde 'niet geweten te hebben dat de tiende mei zo sterk leeft in Deventer waarbij hij memoreerde dat op dezelfde dag in Den Haag een internationale wedstrijd tussen Nederlandse en Duitse zeevissers en hengelaars rustig doorgang vindt.' *Trouw*, 9 mei 1964.
494. *Het Parool*, 21 november 1946.
495. De historicus H.W. von der Dunk (1928-2018), van geboorte Duitser en in de jaren dertig vanwege Hitler naar Nederland gekomen, schrijft in het eerste deel van zijn autobiografie dat diverse andere gevluchte Duitsers zich na de oorlog in het openbaar geneerden voor hun liefde voor de Duitse kunst, ook al wisten Nederlanders in hun omgeving dat deze Duitsers voor en tijdens de oorlog aan de goede kant stonden. Dunk, p. 278-279.
496. *Leidsche Courant*, 1 augustus 1945.
497. Nolthenius 1946, p. 65.
498. *De Waarheid*, 1 augustus 1945.
499. *Het Parool*, 12 juli 1947.
500. *De Tijd*, 18 april 1946.
501. Bertus van Lier in *Het Parool*, 14 mei 1948.
502. *Trouw*, 26 september 1949.
503. *Limburgsch Dagblad*, 25 mei 1949.
504. *De Telegraaf*, 19 november 1949.
505. *De Volkskrant*, 3 april 1948.
506. In 1948 moest Van Beinum wegens ziekte sommige concerten afzeggen en werd hij in de Beethovencyclus vervangen door Hein Jordans

- en Willem van Otterloo. Alle dirigenten van de Beethoven-cycli in de jaren vijftig waren op één na (Monteux in 1954) afkomstig uit het Duitse cultuurgebied: Kleiber (1950), Klemperer (1951, 1956, 1958), Krips (1952), Kletzki (1953), Steinberg die de zieke Schuricht verving (1955), Böhm (1959) en Jochum (1960). In 1957 was er geen cyclus, maar dirigeerde Klemperer de *Missa solemnis*.
507. *Het Parool*, 18 mei 1955.
  508. *Algemeen Handelsblad*, 21 april 1961.
  509. De cyclus bestond uit vier concerten met op elk programma een werk van beide componisten o.l.v. Pierre Monteux. In dit kader speelde Leon Fleisher beide pianoconcerten van Brahms. In deze periode maakte het orkest o.l.v. Monteux ook een opname van de 'Eroica'.
  510. Naar eigen zeggen ging hij Beethovens muziek pas echt goed begrijpen toen hij in de jaren zeventig met het Concertgebouworkest en pianist Vladimir Ashkenazy op tournee was in de VS en in dat kader alle symfonieën en pianoconcerten in korte tijd meerdere malen uitvoerde.
  511. Nelissen 2014, p. 78.
  512. *Het Vrije volk*, 26 juni 1954.
  513. *Leeuwarder Courant*, 4 juni 1957.
  514. *Leeuwarder Courant*, 1 mei 1962. De speelfilm *Don't knock the twist* was dat jaar zeer populair en bevatte allerlei populaire dansnummers. Een fragment eruit is te zien op <https://www.youtube.com/watch?v=X22doB-6-0>. In dit fragment is een dansnummer moeiteloos verenigd met de huwelijksmars uit Mendelssohns *Midsummer-night's dream*.
  515. *Algemeen Handelsblad*, 12 februari 1965.
  516. Flothuis schreef voor *Het Vrije Volk*, Lex van Delden en Bertus van Lier voor *Het Parool* en Jan Mul voor *De Tijd*.
  517. Lier, p. 126-130.
  518. Flothuis 1979, p. 28.
  519. De componist en musicoloog Flothuis mag men niet zomaar gelijk stellen aan de programmeur Flothuis. Flothuis, van 1955 tot 1974 artistiek leider van het Concertgebouworkest, had als componist destijds vaak weinig op met de nieuwste muziek, maar gaf als programmeur van het orkest deze componisten wel een podium, meer dan andere orkesten waar de scepsis vaak minstens zo sterk leefde.
  520. Mondelinge mededeling van Liesbeth Hoppen (de vrouw van Theo Bruins) aan de auteur, ca. 2000.
  521. Henkemans, 9 mei 1962.
  522. *De Tijd/Maasbode*, 29 september 1961.
  523. Nelissen 2009, p. 375.
  524. Kosten 1999 II, p. 138-139.
  525. Schat, p. 15.

526. Volgens Louis Andriessen hield Schat zeer veel van Beethoven (*De Tijd*, 17 februari 1966), maar Schat schreef vóór 1970 nauwelijks over Beethoven. Volgens *de Volkskrant* van 25 april 1970 sprak Peter Schat met een beethoveniaans pathos. Wat daarmee wordt bedoeld legt de krant niet uit, maar dat hij met pathos sprak weet ik uit eigen ervaring.
527. Andriessen 2002, p. 270.
528. Schat 1968, p. 5-6.
529. Andriessen 1996, p. 116.
530. Heg.
531. *De Volkskrant*, 22 november 1967.
532. *Algemeen Handelsblad*, 27 mei 1966.
533. *Heerenveense Koerier*, 9 februari 1948.
534. *Leeuwarder Courant*, 7 december 1961.
535. *Algemeen Handelsblad*, 1 december 1961.
536. 3 april 1965.
537. De eerste berichten over het overwegend grijze van het concertpubliek verschenen rond 1950, maar vergrijzing werd nog nauwelijks als een probleem gezien, mede omdat men over de relaties tussen ouderen en jongeren en hun favoriete muziek andere ideeën had dan in latere jaren toen de jeugdcultuur niet alleen meer wijdverbreid was maar ook veel meer de toon zette in het culturele debat.
538. *De Telegraaf*, 10 april 1970.
539. Brokken, p. 213.
540. Uit 1965 stamt ook de eerste vermelding in Nederland – naar aanleiding van programma's op de Duitse televisie – van de term 'high brow', niet om 'hoge kunst' apart te zetten, maar om 'niettemin [curs. Ov.] zoveel mogelijk kijkers te bereiken.' *Het Vrije Volk*, 20 november 1965.
541. *De Telegraaf* van 19 december 1969 bracht dit bericht. 'Van Bach naar Hair. Aletta Lohmeyer (23) is wel ver verzeild geraakt van de klassieke sfeer van Bach en Beethoven waarin zij is opgevoed. Aletta – dochter van dr. Brigitte Lohmeyer, cultureel attaché van de Westduitse ambassade in Londen – zal namelijk schitteren in de Amsterdamse versie van de musical "Hair". Enthousiast doet zij op repetities mee aan de wilde dansen, woeste liederen en erotische scènes waarmee dit spel is doorspekt, en zij verklaart hierover stralend; 'Dat is toch helemaal niet erg? Ook over Amsterdam is Aletta best tevreden. "Ik vind het een eindeloze stad."'
542. *Nieuwsblad van het Noorden*, 25 januari 1969.
543. De partituur verscheen bij Donemus en een uitvoering is te horen op [https://www.youtube.com/watch?v=1nBRJTnFOHA&start\\_radio=1&list=RDM1nBRJTnFOHA](https://www.youtube.com/watch?v=1nBRJTnFOHA&start_radio=1&list=RDM1nBRJTnFOHA) (geraadpleegd 20 februari 2019).
544. *Algemeen Handelsblad*, 24 januari 1970.

545. Klinkenberg, p. 190.
546. *Het Parool*, 26 juni 1970.
547. *Het Parool*, 29 augustus 1970.
548. In 1968 kreeg Leonard Bernstein een Edison voor zijn opname van de complete symfonieën van Mahler. Bernstein kwam naar Nederland om de prijs in ontvangst te nemen en gaf een persconferentie. 'Nadat Bernstein zich nog even had gedistantieerd van de hokjesgeest in de muziek ("Ik maak alleen onderscheid tussen goede en slechte muziek is, of het nu *Cream*, de *Beatles* of een sonate van Beethoven is") wordt de persconferentie om half twee abrupt beëindigd.' *Het Parool*, 21 september 1968.
549. *De Tijd*, 19 december 1970.
550. Brans, p. 168.
551. *De Volkskrant*, 25 april 1970.
552. Reichenfeld 1970.
553. In 1968 was een veel besproken boek het proefschrift *Cultuuroverdracht en concertbezoek* waarin de socioloog Hugo de Jager cijfermatig onderbouwde dat het verheffingsbeleid minder mensen bereikte dan de beleidsmakers hoopten en dat het door dit beleid ontstane publiek een overwegend conservatieve smaak zou hebben. Zie bijvoorbeeld *Het Vrije volk*, 12 januari 1968.
554. *NRC Handelsblad*, 15 augustus 1970.
555. Paap 1970, p. 25.
556. Molenbeek 1971.
557. *NRC Handelsblad*, 13 maart 1998.
558. *NRC Handelsblad*, 20 maart 1998.
559. Righart, p. 266-267.
560. Voor velen, aldus de politicologe Sarah de Lange, is de omgang met klassieke muziek een van de kenmerkende bezigheden van de elite. Tv-uitzending *Filosofisch kwintet*, 14 juli 2019.
561. Het protest tegen de kaalslag kwam in de politiek vooral van linkse partijen (met name Jan Marijnissen maakte zich sterk voor goede kunsteducatie) en ging hand in hand met het populistische cliché van kunst als een 'linkse hobby'.
562. *NRC Handelsblad*, 7 augustus 2019.
563. Boehmer, 1974, p. 141.
564. Boehmer, 1974, p. 142.
565. *De Groene Amsterdammer*, 26 juli 2008.
566. *De Volkskrant*, 6 maart 1998.
567. *De Groene Amsterdammer*, 17 maart 2011.
568. *De Volkskrant*, 9 mei 2009.
569. *Het Parool*, 14 juni 2007.
570. *Vrij Nederland*, 28 maart 1992.
571. *De Volkskrant*, 28 januari 2012.
572. *Elsevier*, 6 maart 1993.

573. *NRC Handelsblad*, 3 juni 1989.
574. Reve 1970, p. 35-36.
575. Reve 2010, p. 791 en 873.
576. *Het Parool*, 17 november 1990.
577. *Het Parool*, 4 januari 1991.
578. Deze roman draait niet om Beethovens Vioolsonate, maar vooral om relaties tussen musici en een strijkkwartet dat zich waagt aan Janáček's Eerste strijkkwartet bijgenaamd 'Kreutzeronate', waarvoor de componist zich liet inspireren door de novelle 'Kreutzeronate' van Tolstoj waarin Beethovens Vioolsonate met die bijnaam centraal staat. Van de voorgaande Kreutzeronates komen in de roman wel Tolstoj en Janáček ter sprake, niet Beethoven, al is de enige zin over Beethoven een uitnodiging tot verdere bespiegelingen. 'Anderzijds schreef [de fictieve criticus Marius van Vlooten] dat er pianisten zijn, het gaat om een enkeling, die Beethoven en Schubert laten klinken als de avant-gardisten die ze waren en nog altijd zijn (...).' Moor, p. 31.
579. Een personage in *Otmars zonen*, vol van Beethoven, meent dat hij het derde deel heeft ontdekt van de tweedelige pianosonate opus 111. In 2014 gaf Buwalda een inleiding bij de concerten van het Noord Nederlands Orkest met Beethovens *Missa solennis*.
580. Boehmer 1974, p. 141-143.
581. De politicus die in woord en geschrift na 1970 het meest uitkwam voor zijn liefde voor klassieke muziek was Frits Bolkenstein.
582. *Nieuwsblad van het Noorden*, 6 september 1973.
583. In 1991 verklaarde Jan-Erik Regteren van Altena, violist in het Mondriaan kwartet: 'De kwartetten van Beethoven zijn misschien ook wel iets om voor later te bewaren. Je kunt die muziek misschien beter spelen als je een zekere leeftijd hebt bereikt, rijper bent en echt boven de materie staat.' (*De Telegraaf*, 20 december 1991). In soortgelijke woorden liet Youri Egorov zich ongeveer tien jaar eerder uit over Beethovens late pianosonates. Brokken, p. 19.
584. Dit argument werd begin jaren tachtig door de overheid aangewend als excuus voor de bezuinigingen op het toenmalige Frysk Orkest. Voor uitvoeringen van werken met grotere bezettingen moest het samenwerken het toenmalige Noordelijk Filharmonisch Orkest.
585. *Trouw*, 29 mei 1978.
586. *Trouw*, 1 mei 1987.
587. *NRC Handelsblad*, 21 april 1978.
588. *NRC Handelsblad*, 11 oktober 1982. Aanleiding voor deze opmerking was het eerste recital in een serie van zeven met alle pianosonates van Beethoven door Alfred Brendel in het Concertgebouw.
589. Brokken, p. 70.
590. *NRC Handelsblad*, 20 oktober 1983.
591. *De volkskracht*, 13 januari 1990.

592. *De Volkskrant*, 13 september 1984.
593. *NRC Handelsblad*, 5 mei 1978. Aanleiding voor deze constatering was de opname van alle vioolsonates door Itzhak Perlman en Vladimir Ashkenazy. Zie ook *Het Vrije Volk*, 2 mei 1987.
594. Kleine marsen van grote meesters. Werken van Beethoven, C.Ph.E. Bach, J. Haydn en M. Haydn. LP Philips 6599172. Hans Reichenfeld, voor wie de revolutionaire, serieuze componist een boegbeeld was, beschouwde enkele meer lichtvoetige stukken (variaties voor cello en piano, variaties voor piano vier handen en de Serenade opus 8 voor strijktrio) als 'pretentieloos'. *NRC Handelsblad*, 11 maart 1980.
595. *De Telegraaf*, 4 mei 1979.
596. *NRC Handelsblad*, 19 april 1977.
597. In 1979 verklaarde Theo Bruins dat hij een Beethovencyclus overwoog, in 1984 maakte hij voor de VARA-radio opnamen van alle variatiewerken en in 1989 speelde hij voor cd drie variatiewerken waaronder de Diabellivariaties.
598. Hans Reichenfeld noemde n.a.v. Bruins' eerste programma de variaties 'de moeilijkst toegankelijke en moeilijkst uit voeren schepingen' (*NRC Handelsblad*, 9 november 1981). Illustratief voor het aparte karakter van Beethovens variaties is deze anekdote. Nadat Claude Helffer in april 1981 Beethovens variatiereeks in Amsterdam had uitgevoerd, speelde hij als toegift Schuberts zeer eenvoudige en zeer schoolse variatie over dezelfde wals van Diabelli. 'Een groter contrast met het Opus van Beethoven is ondenkbaar'. *Het Parool*, 21 april 1981. Jaren later, toen Enrico Pace in Amsterdam hetzelfde deed, herkenden velen in de zaal de variaties van de twee componisten niet als variaties op hetzelfde thema.
599. De Italiaan had inmiddels alle late pianosonates van Beethoven op de plaat gezet. Die opname vergeleek Reichenfeld gezien de kracht ervan met een werk van Rembrandt. Reichenfeld wist dat hij overdreef, maar erkende ook dat dit de manier was om het uitzonderlijke karakter ervan aan te geven.
600. *Nieuwsblad van het Noorden*, 19 december 1977.
601. *NRC Handelsblad*, 1 augustus 1975.
602. *De Volkskrant*, 6 december 1990.
603. *De Tijd*, 6 april 1974.
604. Hans Heg in *De Volkskrant* van 25 mei 1979.
605. Vermeulen 1977.
606. *NRC Handelsblad*, 6 januari 1989.
607. *NRC Handelsblad*, 13 april 1990.
608. Bernlef, p. 100.
609. Borstlap, p. 242.
610. *NRC Handelsblad*, 8 december 1990.
611. Voordat hij *Glimpse* schreef had Padding zich al in eerdere composities laten inspireren door elementen uit Beethovens muziek.

612. Naar aanleiding van een uitvoering van de Negende door het European Community Orchestra o.l.v. Carlo Maria Giulini in augustus 1992 sprak Erik Voermans van 'een orkestklank, passend bij de loodzware romantische jas die men Beethovens laatste symfonie placht te meten.' *Het Parool*, 17 augustus 1992. De uitvoering van de Negende onder Brügggen werd geprezen als 'een kernachtige uitvoering, ontdaan van iedere romantische zwaarwichtigheid.' *Limburgs Dagblad*, 31 december 1993. Na de uitvoeringen onder Brügggen vonden velen die onder Sawallisch met het KCO mooi, degelijk, maar ook ietwat saai. Nog sterker, 'Herr Sawallisch, kent u totaal geen driften?' *NRC Handelsblad*, 17 december 1992.
613. *Het Parool*, 20 augustus 1994.
614. Kasper Jansen over de Eerste symfonie o.l.v. Frans Brügggen. *NRC Handelsblad*, 2 november 1985.
615. *Tijdschrift voor Oude Muziek* 3 (1988), nr. 4, p. 114.
616. *De Volkskrant*, 18 juli 1987.
617. *De Volkskrant*, 11 januari 1992.
618. Voor deze keuze voor topcomponisten had Brügggen volgens Anner Bijlsma een duidelijk motief. 'Jarenlang heeft hij geprobeerd tweederangswerk op de blokfluit eersterangs te laten klinken.' *NRC Handelsblad*, 10 april 1989.
619. *Het Parool*, 4 november 1985.
620. *De Volkskrant*, 14 januari 1980. In 1973, toen Harnoncourt als authentiek musicus nog niet toe was aan Beethoven, verklaarde hij: 'De Vijfde van Beethoven bijvoorbeeld: daar is muzikaal geen verrassingselement aan. Totdat men eindelijk in zou zien waar ik van overtuigd ben (maar niemand wil geloven): dat hier geen sprake is van tragische worsteling of noodlot, maar van een kolossale Witz vol clownsnummers waar veneens het te verwachten slot steeds weer met een buiteling wordt uitgesteld. Heus, de hele Vijfde is als een historisch gelach bedoeld; direct al de daverende opening van "ha – ha – ha – Haaa." *NRC Handelsblad*, 29 december 1973. Een kwart eeuw later, toen hij zich inmiddels uitgebreid met Beethoven had beziggehouden, noemde hij in een BBC-documentaire over de componist het begin van de Vijfde 'pure agitatie'.
621. *De Volkskrant*, 9 maart 1987.
622. In zijn uitvoeringen van muziek van Brahms met het Radio Kamerorkest '[ontdeed hij] Brahms van nodeloze zwaarwichtigheden, concentreerde zich op de heldere, klassieke vormen en op de speelse en verende dynamiek.' *De Volkskrant*, 5 oktober 1994.
623. Op een van zijn eerste lp's (Philips 4163261, opgenomen in juli 1985) speelt hij onder meer Beethovens Vioolsonate opus 30 nr. 3 met Jaap van Zweden die in de jaren tachtig met Brautigam een duo vormde en die als violist geen aanhanger was van de historische uitvoerings-



- praktijk. Qua transparantie en architectuurzin doen de twee musici niet voor elkaar onder.
624. Een vergelijkbaar verschijnsel in het buitenland zijn de pianoconcerten van Chopin, zoals opgenomen door Emanuel Ax, van huis uit een man voor de Steinway, maar evenzeer thuis op de piano uit Chopins tijd. De dirigent in deze opnamen, Sir Charles Mackerras, is een uitstekend voorbeeld van een dirigent die in staat is de verworvenheden van de historische uitvoeringspraktijk te realiseren met een 'modern' orkest.
  625. Dit kan ook worden gezegd van Kristian Bezuidenhout, geen Nederlander, wel iemand die in Nederland veel optreedt en om zijn beheersing en grote muzikaliteit op beide instrumenten hier unaniem lof oogst.
  626. Paschenko heeft in deze breedte een prachtig voorbeeld aan haar leraar Alexei Lubimov die eveneens een repertoire beheerst van Purcell tot en met Ives met bijbehorende instrumenten en die de verworvenheden van de historische uitvoeringspraktijk dienstbaar kan maken aan een boeiende muzikale persoonlijkheid.
  627. *De Volkskrant*, 15 oktober 1988.
  628. De term werd gehanteerd in het *Tijdschrift voor Oude muziek* in een artikel waarin drie auteurs onder wie Frits de Haen drie 'authentieke' uitvoeringen van symfonieën van Beethoven met elkaar vergeleken waarbij de recensenten vooral letten op trouw aan de overgeleverde informatie over de uitvoering. Haen 1989.
  629. *Trouw*, 7 juni 1989.
  630. Baudet & Boomsma, p. 100-101.
  631. Abels, 2010.
  632. Zie [http://www.unesco.org/new/en/brasilia/about-this-office/single-view/news/manuscript\\_of\\_beethovens\\_ninth\\_symphony\\_in\\_unescos\\_memory/](http://www.unesco.org/new/en/brasilia/about-this-office/single-view/news/manuscript_of_beethovens_ninth_symphony_in_unescos_memory/)
  633. Zanden 2016.
  634. Samama 1982.
  635. Flothuis 1991.
  636. Brans 1970.
  637. Gleich.
  638. Samama 2007.
  639. Elliott Carter in gesprek met Charles Rosen, december 1996, op cd Bridge 9090.
  640. Aldus het Nexus-instituut in het reclamemateriaal voor dit symposium.
  641. *De Groene Amsterdammer*, 27 april 2017.
  642. Bevers, p. 247.
  643. *Het Parool*, 17 november 1990.
  644. Stravinsky & Craft, p. 120.

## Registers

- Aa, A.J. van der, 83, 336  
Aalders, W.J., 165, 347  
Adang, M., 340, 343  
Adorno, Theodor Wiesengrund, 105  
Afanassiev, Valery, 302  
Alberdingk Thijm, J.A., 116, 336  
Albers, P., 344  
Albert, Eugen d', 212  
Andriessen, Hendrik, 142, 143, 180, 181, 182, 199, 202, 344  
Andriessen, Louis, 227, 228, 229, 230, 236, 238, 241, 242, 247, 248, 259, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 272, 288, 293, 311, 244, 356  
Andriessen, Mari, 182  
Andriessen, Willem, 154, 168, 182, 183, 200, 201, 207, 213, 303, 345, 349, 352, 353  
Anrooy, Peter van, 180, 181, 184, 199, 241  
Ansorge, Conrad, 121  
Arcy-Orga, Ates d', 281  
Arends, Henri, 233, 235  
Argerich, Martha, 302  
Arrau, Claudio, 217, 222, 302  
Ashkenazy, Vladimir, 302, 355, 359  
Asma, Feike, 217  
Asselbergs, Alphons, 202, 352  
Auber, Daniel, 53, 89  
Avenhaus, Silke, 307, 308  
Ax, Emanuel, 361  
Baaren, Kees van, 353  
Bach, Carl Philipp Emanuel, 229, 359  
Bach, Johann Sebastian, 11, 42, 52, 54, 56, 57, 68, 74, 86, 95, 116, 117, 130, 131, 154, 164, 166, 170, 188, 208, 217, 221, 224, 232, 234, 242, 254, 255, 256, 258, 266, 270, 271, 273, 278, 279, 295, 336, 344, 349, 351, 352, 353, 356, 359  
Backhaus, Wilhelm, 155  
Badings, Henk, 179, 180, 193, 350  
Badura-Skoda, Paul, 305  
Baez, Joan, 2452  
Bakker, Martine, 305  
Balzer, Hugo, 183  
Bank, Jan, 340  
Barnatan, Inon, 308  
Bart, Jan van, 346, 349  
Bartók, Béla, 151, 152, 171, 172, 173, 221, 278, 289  
Bastiaans, Johannes Gijsbertus, 60, 289  
Baudet, Thierry, 249, 282, 361  
Baumann, Hermann, 305  
Bazel, K.P.C. de, 342  
Beatles, The, 233, 237, 242  
Beck, dhr., 19  
Beek, L. J.M. v.d., 194  
Beets, Nicolaas, 71, 245  
Beinum, Eduard van, 159, 160, 182, 193, 194, 210, 211, 213, 215, 216, 217, 222, 223, 224, 298, 300, 301, 302, 303, 347, 348, 349, 354  
Belinfante, Ary, 138, 161, 347, 354  
Belinfante, Sem, 347, 351

Bellini, Vincenzo, 343  
 Belpaire, Marie Elisa, 145, 344  
 Benhabib, Seyla, 291  
 Bennink, Han, 268  
 Benzi, 298, 299  
 Béranger, Pierre-Jean de, 90  
 Berbiguier, Benoit Tranquille, 19  
 Berg, Alban, 171, 172, 220, 254, 261, 267  
 Berger, Ludwig, 202  
 Berio, Luciano, 236  
 Berlage, Hendrik Petrus, 115, 132  
 Berlioz, Hector, 52, 57, 73, 89, 90, 105, 106, 141, 142, 147, 179, 211, 226, 227, 289, 343, 344  
 Bernet Kempers, Karel Philippus, 184, 187, 349  
 Bernhard, prins, 238  
 Bernlef, J., 228, 359  
 Bernstein, Leonard, 245, 247, 262, 268, 357  
 Beths, Vera, 234, 307, 312  
 Bevers, Ton, 294, 295, 361  
 Bezuidenhout, Kristian, 361  
 Bie, Wim de, 256  
 Bijl, Theo van der, 349  
 Bijlsma, Anner, 262, 305, 306, 307, 308, 312, 360  
 Bilderdijk, Willem, 73  
 Bilson, Malcolm, 307  
 Bizet, George, 141  
 Blankenaar, Cornelis, 167  
 Bloemgarten, Salvator, 262, 339, 340, 344  
 Boccherini, Luigi, 32  
 Boehmer, Konrad, 242, 253, 259, 357, 358  
 Boer, Lodewijk de, 224  
 Boer, Samson de, 34, 35, 41  
 Böhm, Karl, 245, 355  
 Boieldieu, François-Adrien, 53  
 Bokum, Jan ten, 55, 333, 334  
 Bolkenstein, Frits, 358  
 Bon, dhr., 18  
 Bond, Dannie, 305  
 Bondt, Cornelis de, 269, 270, 288, 290  
 Boni, Marco, 306  
 Boomsma, Arie, 282, 361  
 Bor, Christiaan, 304  
 Borstlap, John, 269, 359  
 Boulez, Pierre, 219, 227, 228, 241, 254, 264, 289, 292, 293  
 Bouman, P.J., 201  
 Bouwdijk-Bastiaanse, M.A. van, 348  
 Braak, Menno ter, 175, 176, 348  
 Brahms, Johannes, 115, 134, 142, 143, 147, 154, 170, 171, 179, 183, 211, 212, 220, 223, 227, 233, 234, 276, 277, 278, 279, 353, 355, 360  
 Brandts Buys, J.S., 342  
 Brans, A.B.M., 357, 361  
 Brautigam, Ronald, 272, 273, 275, 277, 278, 288, 302, 303, 304, 308, 309, 310, 311, 312, 360  
 Bree, Johannes van, 57, 58, 62, 63, 70, 71, 74, 225  
 Bregstein, Philo, 339, 345  
 Brendel, Alfred, 121, 272, 284, 302, 303, 358  
 Brendel, Karl Franz, 337  
 Breuker, Willem, 264  
 Breuning, hofraad von, 36  
 Brokken, Jan, 356, 358  
 Brons, Simon, 119  
 Brons, Willem, 310  
 Brouwenstijn, Gré, 216, 312  
 Bruch, Max, 134, 154  
 Bruckner, Anton, 147, 154, 170, 181, 276  
 Bruggen, Carry van, 168  
 Brügggen, Frans, 271, 272, 273, 276, 277, 290, 297, 298, 300, 301, 302, 304, 360  
 Bruins, Theo, 211, 215, 217, 218, 264, 278, 310, 311, 354, 355, 359  
 Buelens, Geert, 244  
 Bulgakoff, Valentin, 167

- Bull, John, 138  
 Bülow, Hans von, 82, 138  
 Bunte, Johann Friedrich, 63, 70  
 Burggraaf, Cora, 313  
 Burney, Charles, 329  
 Burnier, Andreas, 292  
 Buruma, Ian, 292  
 Busken Huet, Conrad, 342  
 Bustabo, Guila, 303  
 Butor, Michel, 258  
 Buuren, Maarten van, 340  
 Buwalda, Peter, 255, 258, 358  
 Byrd, William, 138  
 Byron, Lord, 168  
 Canova, Antonio, 38  
 Canter, Bernard, 342  
 Carter, Elliott, 289, 361  
 Casadesus, Robert, 156, 211, 212,  
 217, 221, 302, 303  
 Casals, Pablo, 124, 156  
 Castil-Blaze, M., 74  
 Catalani, mevr., 39  
 Chailly, Riccardo, 298  
 Chateaubriand, François-René de,  
 333  
 Chausson, Ernest, 211  
 Cherubini, Luigi, 19, 31, 35, 70,  
 93, 95, 147, 218  
 Chopin, Frédéric, 52, 54, 58, 232,  
 256, 276, 277, 289, 343, 353, 361  
 Choron, Alexandre, 23  
 Chung, Kyung Wha, 303  
 Churchill, Winston, 194  
 Cimarosa, Domenico, 38  
 Clauss, Wilhelmine, 81  
 Collin, Darja, 166  
 Cooper, Barry, 287  
 Copland, Aaron, 268  
 Cornelis, Evert, 339  
 Cornelius, Peter, 340  
 Cortot, Alfred, 121, 155  
 Costa, Isaac da, 39  
 Coty, mevrouw, 224  
 Coty, president, 224  
 Coubertin, Pierre de 166  
 Couperus, Louis, 129, 130  
 Couturier, Louis, 158, 161, 346  
 Craft, Robert, 361  
 Curzon, Clifford, 303  
 Dahmen, dhr. 18  
 Dam, dhr. v. 19  
 Dante Alighieri, 117, 254  
 David, Félicien, 89  
 David, Jacques-Louis, 38  
 Davis, Colin, 303, 312  
 Dawson, Lynn, 312  
 Debussy, Claude, 135, 138, 155,  
 171, 172, 173, 179, 205, 211,  
 214, 226, 227, 241, 264, 265,  
 279, 345, 349, 351, 353  
 Decker, Franz-Paul, 298  
 Delden, Lex van, 212, 225, 235,  
 239, 262, 355  
 Dent, Edward, 126, 128, 158  
 Deykman, G.W., 19  
 Diabelli, Anton, 22, 359  
 Diamond, Peter, 247  
 Diepenbrock, Alphons, 41, 133,  
 142, 143, 161, 179, 180, 204,  
 227, 246, 340, 344  
 Dijkstra, W.A. van, 65, 347  
 Dijk, Louis van, 268  
 Domela Nieuwenhuys, Ferdinand,  
 339  
 Donizetti, Gaetano, 93  
 Donker, N., 337  
 Doorn, J.J.A. van, 292  
 Doornik, N.G.M. v., 348  
 Dorresteijn, Renate, 250  
 Dostojewski, Fjodor, 168  
 Dressler, Ernst, 11  
 Drouet, Louis, 31  
 Dunk, Hermann Walther von der,  
 354  
 Dussek, Johann Ladislaus, 10  
 Duymaer van Twist, C., 107  
 Dvořák, Antonín, 134, 135, 179,  
 216, 223, 276, 279  
 Dyke, Henry van, 165  
 Ebbinge, Ku, 305

Eeden, Frederik van, 129, 130, 342  
 Eekhout, Jan H., 167  
 Egorov, Youri, 302, 303, 358  
 Eijken, Gerrit Jan van, 60  
 Eikeboom, Henk, 167  
 Einstein, Albert, 193  
 Eisler, Hanns, 242  
 Ekseption, 234, 235, 237  
 Elsschot, Willem, 169, 257  
 Emants, Marcellus, 129, 130  
 Enquist, Anna, 255, 292  
 Enter, Stephan, 255  
 Entremont, Philippe, 302, 304  
 Ergo, Em, 129  
 Escher, Rudolf, 278  
 Fauré, Gabriel, 220  
 Faust, Isabelle, 303  
 Ferschtman, Lisa, 303, 304, 308  
 Fesca, Alexander, 28  
 Feuermann, Emanuel, 308  
 Fiedler, Max, 345  
 Finck, C. van den, 19  
 Fischer, Annie, 302  
 Fischer, C.C., 62, 70  
 Fischer, Ivan, 297  
 Fleisher, Leon, 355  
 Flipse, Eduard, 159, 160, 210, 345  
 Flipse, Marinus, 182  
 Flothuis, Marius, 204, 216, 219,  
 225, 226, 240, 241, 243, 253,  
 285, 335, 350, 355, 361  
 Fodor, Josephus Andreas, 23  
 Fontijn, Jan, 130  
 Fournet, Jean, 222, 299, 300  
 Frager, Malcolm, 302  
 Francescatti, Zino, 303  
 Franciscus van Assisi, 199, 204  
 Franck, César, 135, 141, 170, 179,  
 349  
 Franssens, Joep, 268  
 Franz, Robert, 89  
 Furtwängler, Wilhelm, 157, 192.  
 208, 211, 212, 297, 301  
 Gade, Niels, 71, 86, 147  
 Gardiner, Sir John Eliot, 277, 312  
 Gasenbeek, B., 352  
 Geel, J., 76  
 Genneroise, dhr., 18, 19  
 Gessel, Jeroen van, 330  
 Gezelle, Guido, 342, 343  
 Gieseking, Walter, 155, 181  
 Gilse, Jan van, 187, 188, 351  
 Giskes, Johan, 344  
 Giuliani, Carlo Maria, 360  
 Glass, Philip, 257  
 Gleich, Clemens von, 361  
 Glinka, Michael, 89  
 Gluck, Christoph Willibald von,  
 28, 32, 84, 93  
 Goebbels, Joseph, 354  
 Goedewaagen, Tobie, 188, 189,  
 350  
 Goehr, Walter, 300, 303  
 Goepfert, Carl Andreas, 19  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 44,  
 46, 74, 100, 120, 131, 141, 168,  
 175, 188, 192, 193, 194, 240,  
 344, 354  
 Gorter, Herman, 112, 339, 342  
 Goudsmit, Henriëtte, 344  
 Gounod, Charles, 135, 141, 170,  
 343  
 Goverts, Govert-Jan, 188, 191  
 Graaf, Henk de, 306  
 Graaf, Hermine de, 255  
 Graf, Christian Ernst, 10  
 Grieg, Edvard, 135, 232  
 Grijzenhout, Frans, 329  
 Groot, Cor de, 156, 182, 213, 302,  
 303, 309, 353  
 Grosheide, F.W., 347  
 Grosheim, Georg Christoph, 27  
 Grumiaux, Arthur, 216, 217, 303,  
 304  
 Guido, D., 74  
 Gunning, J.H., jr., 341  
 Haen, Frits de, 361  
 Haenchen, Hartmut, 290, 291  
 Haensel, Peter, 28

Haitink, Bernard, 216, 217, 223,  
 259, 265, 276, 278, 288, 297,  
 299, 300, 301, 302, 303, 304, 312  
 Halévy, Fromental, 89  
 Hammerskjöld, Dag, 224  
 Händel, Georg Friedrich, 28, 54,  
 56, 57, 63, 74, 86, 331  
 Hanekroot, Leo, 221  
 Harnoncourt, Nikolaus, 245, 271,  
 273, 275, 276, 277, 279, 298, 360  
 Harnoy, Ofra, 305  
 Hart, Maarten 't, 258  
 Hartog, Jacques den, 119, 336, 341  
 Hasselt, Luc van, 11, 13, 329  
 Hausegger, Siegfried von, 372  
 Haydn, Joseph, 8, 19, 27, 28, 29,  
 31, 32, 37, 38, 39, 48, 49, 50, 52,  
 53, 56, 57, 58, 62, 66, 67, 74, 76,  
 83, 84, 86, 87, 91, 93, 103, 105,  
 119, 120, 123, 128, 135, 147,  
 154, 160, 162, 170, 174, 184,  
 211, 216, 238, 245, 262, 271,  
 272, 276, 278, 287, 340, 341,  
 345, 359  
 Haydn, Michael, 359  
 Heertje, H., 293  
 Heg, Hans, 356, 359  
 Heijder, Walter, 294  
 Heije, Jan Pieter, 49, 334  
 Heijne, Bas, 292  
 Heine, Heinrich, 112, 162, 193,  
 341  
 Heksch, Alice, 221  
 Helffer, Claude, 359  
 Hemel, Oscar van, 216  
 Hengeveld, Gerard, 182, 183, 217,  
 309, 310  
 Henkemans, Hans, 211, 214, 215,  
 225, 226, 227, 278, 310, 312, 353  
 Henmatädt, 31  
 Henze, Hans Werner, 242  
 Hermans, Henri, 192, 345  
 Hermans, Willem Frederik, 254,  
 256, 354  
 Herreweghe, Philippe, 277, 279  
 Hertmans, Stefan, 258  
 Hess, Myra, 351  
 Heuvel, Dick van, 329  
 Heynis, Aafje, 353  
 Hillenius, Dick, 227, 228  
 Hindemith, Paul, 170, 258  
 Hitler, Adolf, 329  
 Hoelscher, Ulf, 303  
 Hoeplich, Eric, 305  
 Hoeven-Kampers, J.P.C. van der,  
 169, 348  
 Hoffmann, E.T.A., 43  
 Hofstra, Henk, 224  
 Holk, L.J. van, 165  
 Holt, Simeon ten, 257, 288, 293  
 Homerus, 102  
 Honingh, Piet, 306  
 Hooft, W.T., 338  
 Hoogland, Stanley, 272, 305, 306,  
 307, 308, 311, 312  
 Hoppen, Liesbeth, 355  
 Horatius, 102  
 Horowitz, Vladimir, 155  
 Horreüs de Haan, Gerardus, 177,  
 348  
 Horst, Anthon van der, 217, 330,  
 343  
 Horst, D.J.J., 320, 330, 334  
 Höweler, Casper, 161, 347  
 Huberman, Bronislaw, 155  
 Hugh, Tim, 304  
 Huizinga, Jan Marisse, 287  
 Huizinga, Johan, 149  
 Hulleman, Frans, 342  
 Hummel, Johann Nepomuk, 10,  
 50, 299  
 Hupperts, Paul, 217, 298  
 Hutschenruyter jr. dhr., 19  
 Hutschenruyter, Willem, 115, 132,  
 133, 320  
 Hutschenruyter, Wouter, 123, 126,  
 341  
 Immerseel, Jos, 272, 307, 308  
 Ives, Charles, 228, 361  
 Jacobs, Pim, 233

Jager, Hugo de, 359  
 Janáček, Leoš, 358  
 Janetschek, Ottakar, 358  
 Jans, R., 342  
 Jansen, Janine, 303  
 Jansen, Kasper, 245, 360  
 Jansma-Gazan, A., 340  
 Jansons, Mariss, 298, 300  
 Janssen, Ivo, 309  
 Janssen, Roel, 244  
 Järvi, Neeme, 302  
 Järvi, Paavo, 303  
 Jensen, Lotte, 329  
 Jochum, Eugene, 182, 217, 223,  
 238, 297, 300, 301, 312, 355  
 Jong, Oek de, 256  
 Jordans, Hein, 298, 354  
 Josquin des Prez, 42  
 Juda, Jo, 220  
 Jussen, Arthur, 309, 312  
 Jussen, Lucas, 309, 312  
 Kaaij, Martin, 288  
 Kalliwoda, Johann Baptist Wenzel,  
 58, 71, 87  
 Kampen, N.G. van, 48, 333  
 Kamphuis, Paul, 283  
 Kant, Immanuel, 141, 192, 354  
 Karajan, Herbert von, 206, 245  
 Kasander, John, 350  
 Kater, Michael, 348  
 Kaulert, A., 338  
 Kelder, J.J., 187, 350  
 Kempen, Paul van, 212, 213, 298,  
 299, 301, 302, 304  
 Kempff, Wilhelm, 212, 213, 302  
 Kennedy, James, 244  
 Kersjes, Anton, 297, 298, 300, 304  
 Kes, Willem, 137, 341  
 Ketting, Otto, 227, 267  
 Keulen, Isabelle van, 308  
 Keuris, Tristan, 267, 268  
 Keverich, Maria Magdalena, 40  
 Kist, F.C., 103  
 Kleiber, Carlos, 262, 298, 299  
 Kleiber, Erich, 217, 298, 299, 355  
 Kleine, de heer, 19  
 Klemperer, Otto, 152, 155, 206,  
 269, 297, 299, 300, 301, 302,  
 312, 355  
 Kletzki, Paul, 355  
 Klijn, Nap de, 221  
 Klinkenberg, Wim, 238  
 Kloek, J., 60, 329, 333, 334  
 Kloos, Willem, 167, 225  
 Koch, Jeroen, 341  
 Komen, Paul, 272, 303, 307, 309,  
 310, 311  
 Kondrasjin, Kyrill, 298  
 Koningsberger, Maarten, 312  
 Koolbergen, Jeroen, 282  
 Koopman, Ton, 271  
 Kooten, Kees van, 256  
 Kooten Niekerk, Evert van, 280  
 Kosten, J., 345, 355  
 Koster, Ab, 305  
 Kothe, Bernhard, 119  
 Kousbroek, Rudy, 254  
 Koussevitzky, Sergei, 157  
 Kouwenaar, Gerrit, 254  
 Kramer, B., 342  
 Krausze, de heer, 50  
 Krebbers, Herman, 182, 203, 216,  
 282, 304  
 Kreisler, Fritz, 155  
 Krenek, Ernst, 170  
 Krips, Joseph, 217, 298, 355  
 Kubelik, Rafael, 298  
 Kufferath, Herman, 338  
 Kuffner, Joseph, 19  
 Kulenkampff, Georg, 182  
 Kunst, Jaap, 191  
 Kuyper, Abraham, 117, 341  
 Kweksilber, Marianne, 312  
 Lafont, Charles Philippe, 91  
 Lalo, Edouard, 90  
 Lamond, Frederic, 127, 138, 140,  
 155, 160, 211, 212  
 Landré, Guillaume, 216  
 Landré, Willem, 189  
 Lange, Sarah de, 357

- Laurentius, Th., 329  
 Laurey, L.A., 338  
 Lazic, Dejan, 304, 307, 308  
 Le Large, Niels, 245  
 Lechner, Karin, 305  
 Leertouwer, Johannes, 298, 299, 300, 308  
 Leeuw, Reinbert de, 227, 229  
 Leeuwen Boomkamp, Carel van, 216  
 Lennep, Jacob van, 91, 337  
 Lenz, Wilhelm von, 336  
 Leonhardt, Gustav, 353  
 Leopold, J.H., 342  
 Leur, Truus de, 345, 347, 349  
 Lichtenberg, Frank, 349  
 Lier, Bertus van, 211, 220, 222, 225, 226, 354, 355  
 Ligeti, Györgi, 289  
 Lindt, Hendrik, 187, 322, 350  
 Lindtpaintner, Peter von, 33, 87  
 Liszt, Franz, 50, 52, 58, 60, 65, 89, 80, 105, 134, 147, 256, 264, 333, 336, 343  
 Lodewijk Napoleon, koning, 15  
 Loeser, Norbert, 199, 200, 244, 351, 352  
 Loevendie, Theo, 242, 268, 288  
 Lohmeyer, Aletta, 356  
 Lubimov, Alexei, 361  
 Lucebert, 254  
 Luns, Joseph, 233  
 Lupu, Radu, 305  
 Luttikhuis, Paul, 350  
 Luyck, P., 341  
 Machula, Tibor de, 216  
 Mackerras, Sir Charles, 361  
 Magaloff, Nikita, 303  
 Mahler, Gustav, 44, 145, 146, 151, 154, 171, 181, 194, 205, 220, 221, 240, 288, 340, 345, 353, 357  
 Maier, Franz Josef, 305  
 Mälzel, Johann Nepomuk, 285  
 Mandele, E. v.d., 342  
 Mann, Thomas, 193, 194  
 Margiono, Charlotte, 212  
 Marijnissen, Jan, 357  
 Markiz, Lev, 306  
 Marswijk, W. van, 40  
 Martin, Russell, 283, 284  
 Martinon, Jean, 211  
 Marturet, Eduardo, 304  
 Mason, Daniel Gregory, 226  
 Massenet, Jules, 135, 141, 142, 170  
 Mater, Ad, 305  
 Mathijsen, Marita, 18  
 Matisse, Henri, 239  
 Meerkerk, Edwin van, 329  
 Méhul, Étienne, 18, 19, 93  
 Meijer, Maaike, 354  
 Meijsing, Doeschka, 359  
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 65, 66, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 78, 79, 82, 86, 87, 89, 90, 91, 91, 93, 94, 95, 99, 105, 107, 108, 131, 147, 154, 157, 158, 165, 170, 177, 181, 227, 276, 289, 332, 333, 339, 341, 343, 355  
 Mengelberg, Misha, 229  
 Mengelberg, Rudolf, 170, 180, 200, 201, 208, 345, 352  
 Mengelberg, Willem, 133, 137, 143, 145, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 159, 160, 182, 183, 192, 213, 217, 256, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 304, 343, 345, 346, 347, 348  
 Mensinga, J.A.M., 67, 334  
 Menuhin, Jehudi, 151  
 Merlen, J.G., 62, 70  
 Messchaert, Johan, 171  
 Newton-Wood, Ivor, 303  
 Meyendorf, Werner, 305  
 Meyer, Marcelle, 349  
 Meyerbeer, Giacomo, 24  
 Michaelis, Hanny, 192  
 Michelangelo, 117, 131  
 Mijnhardt, W.W., 60, 113, 329, 333, 334, 340



Milligen, Sem van, 124, 125, 126,  
 161, 341, 344  
 Minnaar, Hannes, 288, 302, 308  
 Moerdijk, Carlos, 308  
 Molenbeek, Cor, 243, 357  
 Monteux, Pierre, 152, 155, 210,  
 217, 298, 299, 354, 355  
 Moor, Margriet de, 130, 255, 258,  
 358  
 Mortier de Fontaine, 94  
 Moscheles, Ignaz von, 36  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 8, 10,  
 14, 17, 19, 27, 28, 29, 31, 32, 33,  
 37, 39, 43, 48, 50, 52, 53, 54, 56,  
 57, 58, 59, 60, 62, 66, 70, 74, 76,  
 79, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91,  
 93, 103, 105, 111, 112, 114, 119,  
 121, 123, 128, 131, 134, 135,  
 139, 147, 154, 155, 160, 163,  
 165, 169, 170, 171, 172, 173,  
 174, 179, 184, 190, 192, 194,  
 198, 199, 204, 208, 214, 215,  
 216, 219, 222, 225, 226, 227,  
 232, 233, 235, 238, 239, 245,  
 258, 271, 272, 273, 275, 276,  
 277, 278, 279, 282, 285, 293,  
 295, 331, 335, 340, 347, 348,  
 349, 351, 352, 353  
 Muck, Karl, 345  
 Mul, Jan, 221, 225, 355  
 Mulisch, Harry, 227, 293  
 Müller, F., 87  
 Musbach, D., 342  
 Nägeli, Hans Georg, 27  
 Napoleon Bonaparte, 17, 21, 25,  
 43, 44, 162, 166, 197, 329  
 Naumann, Emil, 119  
 Naumann, Johann Gottlieb, 28  
 Nawratil, Carl, 85  
 Neeffe, Gottlob, 10  
 Nelissen, Niek, 347, 349, 355  
 Nelsons, Andris, 301  
 Neumark, Ignace, 298  
 Nézet-Séguin, Yannick, 298, 299  
 Nicolai, Gustav, 94  
 Nievelt, C. v.342  
 Nietzsche, Friedrich, 143, 175  
 Nieuwenhuizen, Cees, 287  
 Nikolic, Gordan, 304  
 Nolthenius, Hélène, 197, 198, 199,  
 203, 204, 220, 282, 284, 351, 354  
 Nonnie, 342  
 Nono, Luigi, 242  
 Noordewier-Reddingius, Aaltje,  
 339  
 Nooteboom, D., 340  
 Noske, Frits, 204  
 Nuchelmans, Jan, 272  
 Offenbach, Jacques, 338  
 Offermans, Cyrille, 254, 292  
 Onslow, George, 28, 62  
 Oomen, Antoine, 307, 308  
 Oort, Bart van, 272, 286, 309, 310  
 Op de Coul, Paul, 352  
 Ortega y Gasset, José, 351  
 Otterloo, Willem van, 159, 160,  
 182, 191, 210, 213, 216, 227,  
 297, 298, 299, 300, 301, 302,  
 303, 303, 304, 312, 347, 355  
 Otto, Luigi, 15  
 Oundjian, Peter, 306  
 Paap, Wouter, 158, 174, 175, 185,  
 186, 189, 197, 199, 200, 201,  
 204, 227, 242, 243, 253, 295,  
 346, 348, 350, 351, 352, 357  
 Pace, Enrico, 359  
 Padding, Martijn, 270, 280, 359  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da,  
 48, 86, 166, 349  
 Parrott, Andrew, 302, 303, 304  
 Pärt, Arvo, 257, 268  
 Pas, Theo van der, 303, 308, 309  
 Pashchenko, Olga, 278, 309, 310,  
 311, 361  
 Patapievici, Horia-Roman, 291  
 Pauka, Tom, 231  
 Paul, Jean, 48  
 Penderecki, Krzysztof, 268  
 Perahia, Murray, 262, 302  
 Perelaer, M.T.H., 342

Perey, J., 350  
 Perlman, Itzhak, 359  
 Petri, Egon, 155  
 Petrinius, Janus, 48, 49, 332  
 Pfitzner, Hans, 154, 170, 181, 185, 187, 191  
 Pieterse, George, 305  
 Pijper, Willem, 150, 157, 158, 161, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 216, 221, 226, 227, 290, 296, 346, 348  
 Pinnock, Trevor, 277  
 Pires, Maria-João, 302  
 Piscaer, A.P.H.M., 347  
 Polak, 111, 112, 146, 262, 339  
 Pollard, Brian, 305  
 Pollini, Maurizio, 264  
 Presley, Elvis, 255  
 Presser, Jacques, 111, 112, 162, 339, 347, 354  
 Prokofjev, Sergei, 152  
 Pruis, Marja, 254  
 Pueyo, Eduardo del, 207  
 Puget, Louise, 62  
 Purcell, Henry, 278  
 Putten, Bas van, 292  
 Quack, H.P.G., 120, 121, 160, 341  
 Querido, Israel, 54, 69, 344  
 Rachmaninov, Sergei, 155, 170, 189, 257, 277, 353  
 Rafael, 131  
 Raff, Joachim, 135, 147, 154  
 Rameau, Jean-Philippe, 273  
 Rappard, E.H. van, 177  
 Rappard, jhr. A. van, 81  
 Rauter, Hanns Albin, 183  
 Ravel, Maurice, 152, 171, 211, 215, 277, 349  
 Ravenzwaaij, G. van, 202, 352  
 Rees, C.F. van, 336  
 Reeser, Eduard, 150, 151, 158, 162, 163, 184, 185, 186, 187, 188, 204, 206, 345, 347, 350, 352  
 Reger, Max, 143, 170, 182  
 Regteren van Altena, Jan-Erik, 583  
 Reichardt, Johann Friedrich, 24  
 Reichenfeld, Hans, 240, 241, 262, 265, 357, 359  
 Reinink, Wessel, 342  
 Reissiger, Carl Gottlieb, 71  
 Rembrandt, 113, 131, 207, 359  
 Renesse, George van, 182, 183, 217  
 Reuss, Daniel, 312  
 Reve, Karel van het, 256, 257, 295, 352, 358  
 Reynolds, Julian, 308  
 Rheinberger, Joseph, 135, 154  
 Riemens, Leo, 187, 212, 350  
 Ries, Ferdinand, 45, 46, 298  
 Rieu, André, 288  
 Rieu, André sr., 217  
 Righart, Hans, 357  
 Righini, Vincenzo, 27  
 Rochlitz, Friedrich, 24  
 Rode, Pierre, 31  
 Roland Holst, Henriëtte, 113, 339  
 Roland Holst, Richard, 339  
 Rolland, Romain, 167  
 Rolling Stones, The, 213  
 Romberg, Andreas, 28, 31, 33, 58  
 Romberg, Bernhard, 28  
 Romijn, Clemens, 346  
 Ronde, H.W. de, 161, 347  
 Röntgen, Julius, 121, 156, 157, 171, 180, 310, 339, 348  
 Ronyak, J., 344  
 Rooms, dhr., 18  
 Roos, Harke de, 285  
 Rooy, Piet de, 109, 113, 116, 339  
 Rosbaud, Hans, 212, 303  
 Rosen, Charles, 229, 264, 361  
 Rosenberg, Alfred, 177, 188  
 Rosenthal, Moriz, 137  
 Ros-Marbà, Antoni, 302  
 Rossem, Maarten van, 196  
 Rossini, Gioacchino, 21, 48, 49, 67, 89, 91, 92, 93, 94, 128, 158, 337  
 Roth, Joseph, 193  
 Rotschild, 36

Roukens, Joey, 268  
 Rousseau, Jean-Jacques, 239, 250  
 Rovantini, Franz, 11  
 Rubini, Giovanni Battista, 60  
 Rubinstein, Anton, 135, 137, 138  
 Rubinstein, Artur, 155, 302  
 Ruijsenaars, Harro, 307, 308  
 Ruppe, Christian Friedrich, 10, 23  
 Rutten, F., 342  
 Rutters, Herman, 139, 161, 170,  
 347, 349  
 Ruyneman, Daniel, 171  
 Sachs, Harvey, 283, 284  
 Said, Edward, 106  
 Saint-Saëns, Camille, 135, 147,  
 154  
 Samama, Leo, 284, 286, 361  
 Sanders, Paul, 161, 173, 211, 347  
 Sassen, J., 347  
 Satie, Erik, 228  
 Sawallisch, Wolfgang, 297, 299,  
 301, 303, 360  
 Schäfer, Dirk, 136, 138, 154, 155,  
 156, 157, 311, 343  
 Schaik, K.V.M. van, 338  
 Schallenberg, Evert Willem, 175  
 Schat, Peter, 227, 228, 229, 267,  
 355, 356  
 Schicht, Johann Gottfried, 331  
 Schiff, Andras, 302  
 Schiller, Friedrich, 73, 96, 131, 194  
 Schimmel, H.J., 337  
 Schindler, Anton, 36, 345  
 Schlösser, Louis, 331  
 Schmidt, Annie M.G., 257  
 Schnabel, Artur, 155, 279  
 Schneiderhan, Wolfgang, 304  
 Schnittke, Alfred, 278  
 Schönberg, Arnold, 138, 152, 171,  
 172, 200, 289, 319, 345  
 Schoonderwoerd, Arthur, 302, 303,  
 304, 305  
 Schouten, Hennie, 220  
 Schouten, Rob, 255  
 Schröder, Jaap, 271, 275, 297, 308  
 Schroeder Steinmetz, N.W., 25,  
 28, 29  
 Schubert, Franz, 43, 52, 60, 73, 84,  
 89, 128, 141, 154, 170, 172, 192,  
 208, 217, 218, 232, 271, 276,  
 339, 340, 341, 353, 358, 359  
 Schulhoff, Erwin, 152  
 Schuricht, Carl, 346, 355  
 Schultz, Johann Abraham Peter, 27  
 Schumann, Clara, 81, 86  
 Schumann, Robert, 52, 58, 71, 86,  
 87, 89, 98, 103, 134, 147, 151,  
 168, 170, 229, 276, 339  
 Sevensma, T.P., 167, 348  
 Seyfried, Ignaz Xaver Ritter von,  
 46  
 Seyss-Inquart, Arthur, 183, 188,  
 348, 349  
 Shakespeare, William, 44, 117, 166  
 Shapiro, Lois, 305, 308  
 Shaw, George Bernard, 339  
 Shelley, Percy, Bysshe, 120  
 Sillem, Jérôme van, 107  
 Slauerhoff, J.J., 166  
 Smetana, Bedrich, 135  
 Smijers, Albert, 163, 185  
 Solomon, 303  
 Sorgdrager, Winnie, 281  
 Soudant, Hubert, 302  
 Speyk, generaal van, 74  
 Spohr, Ludwig van, 28, 29, 31, 53,  
 58, 59, 62, 66, 87, 93, 95, 147,  
 331, 332  
 Spontini, Gaspere de, 147  
 Spruit, Henk, 312  
 Stamitz, Carl, 10  
 Steinberg, William, 355  
 Sterndale Bennette, W, 342  
 Sterne, Lawrence, 48  
 Stevens, Herman, 255, 292  
 Steynen, J., 342  
 Stockhausen, Karlheinz, 219, 264  
 Storm, Arie, 255  
 Strauss, Johann, 62, 232, 343

Strauss, Richard, 143, 154, 155,  
 170, 172, 187, 223, 319, 345, 350  
 Stravinsky, Igor, 152, 155, 171,  
 172, 173, 221, 224, 227, 237,  
 254, 267, 268, 278, 296, 348, 361  
 Stucky, F., 340  
 Stuiveling, Garmt, 201, 352  
 Stumpf, Johann Christian, 15  
 Swaap, Sam, 156, 157, 168, 304  
 Sweelinck, Jan Pieterszoon, 42  
 Szell, George, 217, 299, 346  
 Szeryng, Henryk, 304  
 Taruskin, Richard, 346  
 Tas, Sal, 239  
 Tennstedt, Klaus, 303  
 Terwey, Joep, 305  
 Thayer, Alexander Wheelock, 11,  
 100, 101  
 Thibaud, Jacques, 121  
 Thijsse, W., 326, 350  
 Thomson, Candida, 306  
 Thorbecke, Johan Rudolph, 75, 76,  
 77, 149, 335  
 Tiggers, Piet, 352  
 Timmer, Christiaan, 339  
 Tolstoj, Leo, 130, 131, 165, 358  
 Tortelier, Paul, 227  
 Toscanini, Arturo, 156, 157, 158,  
 159, 210, 346, 347, 351  
 Tours, dhr., 18  
 Tsjaikovski, Peter, 151, 170, 232,  
 267, 268, 351  
 Uchida, Mitsuko, 303  
 Uyl, Joop den, 247  
 Vandernoot, André, 298, 299  
 Vasalis, M., 207  
 Verdi, Giuseppe, 89, 93, 347  
 Verhagen, Balthazar, 342  
 Verhey, Emmy, 234, 304, 305, 308  
 Verhey, Toon, 193  
 Verhulst, Johannes, 58, 71, 105,  
 119, 134, 141, 225, 333  
 Vermeulen, Ernst, 267, 352, 359  
 Vermeulen, Matthijs, 143, 146,  
 173, 174, 348  
 Vermeulen-Diepenbrock, Thea,  
 149, 153  
 Vestdijk, Simon, 130, 177, 205,  
 206, 207, 258, 348, 352  
 Vester, Frans, 305  
 Viersen, Quirine, 307, 308  
 Villepin, Dominique, 291  
 Vink, Frans, 185, 191  
 Viotta, Henri, 123, 124, 129, 147,  
 148, 333, 341  
 Viotti, Giovanni Battista, 15, 31  
 Vivaldi, Antonio, 224  
 Vlijmen, Jan van, 229  
 Voermans, Erik, 360  
 Vogel, Ellen, 203, 282  
 Vogt, Lars, 304  
 Volkmann, Robert, 147  
 Vondel, Joost van den, 166, 254  
 Vonk, Hans, 297, 298, 299, 302,  
 303, 304  
 Voormolen, Alexander, 180, 183,  
 349  
 Vos, J. de, 48  
 Vosmaer, Carel, 139, 342  
 Vriend, Jan Willem de, 282, 297,  
 302, 303, 304, 305, 313  
 Vries, Han de, 305  
 Vuijsje, Robert, 255  
 Waart, Edo de, 298, 299, 302, 304,  
 305  
 Wagenaar, Johan, 179, 180  
 Wagner, Richard, 44, 52, 86, 87,  
 89, 90, 91, 99, 105, 106, 107,  
 115, 117, 126, 128, 132, 134,  
 137, 141, 143, 147, 154, 157,  
 158, 166, 170, 173, 179, 183,  
 194, 199, 208, 226, 227, 241,  
 258, 333, 336, 339, 343, 351  
 Walcker, Yann, 282  
 Wallberg, Heinz, 299, 302  
 Walter, Bruno, 152, 155, 193, 194,  
 206  
 Warenberg, Wadislaw, 306  
 Warstadt, 19

Wayenberg, Daniel, 215, 233, 306,  
309, 310, 311  
Weber, Carl Maria von, 33, 48, 52,  
53, 70, 71, 74, 79, 86, 90, 91, 93,  
98, 105, 147, 170, 333  
Weber, F.F., 87, 335, 336, 338  
Webern, Anton, 155, 171, 172,  
179, 227, 228, 241  
Wegeler, dr. F.G., 45, 46  
Weigl, Joseph, 33  
Weil, Bruno, 303  
Weill, Kurt, 242  
Weingartner, Felix, 341  
Weissenbach, Alois, 25, 330  
Wennekes, Emile, 79, 334  
Wesel, M. v., 348  
Wessem, Constant van, 146, 197,  
351  
Westrheene, T. van, 101, 328, 338  
Weyel, Arnold, 192  
Wichers, A.J., 247  
Wiegel, Hans, 247  
Wijn, Jan, 250  
Willem II, koning, 202  
Willem V, stadhouder, 10  
Willemsen, August, 254  
Willens, Michael Alexander, 302  
Wilms, Wilhelm, 41, 58, 75  
Winter, Peter, 15  
Wiselius, S.J.Z., 39, 331  
Wispelwey, 305, 307, 308  
W.K., 96, 338  
Wolf, Hugo, 341  
Wölf, Joseph, 23  
Woodhouse, Charles, 304  
Woudenberg, Adriaan, 305  
Wranitzky, Anton, 15  
Wüllner, Franz, 345  
X.X., 97, 338  
Zacharias, Christian, 302  
Zanden, Jos van der, 13, 24, 35,  
284, 287, 329, 330, 331, 361  
Zandheuvcl, J.H. v.d., 342  
Zarzo, Vicente, 305  
Zehetmair, Thomas, 304  
Zijlstra, Halbe, 248  
Zimmermann, Frank Peter, 304  
Zimmermann, Louis, 304  
Zola, Emile, 168  
Zuidam, Rob, 268  
Zwart, Frits, 344  
Zweden, Jaap van, 288, 297, 299,  
308, 360

## Register op de werken van Ludwig van Beethoven

Allegro en menuet voor twee fluiten WoO 26: 305

Andante favori WoO 57: 156, 311

### *Bagatellen*

- op. 33: 13, 311

- op. 126: 311

- WoO 59 Für Elise: 237, 311

### *Balletmuziek*

- Die Geschöpfe des Prometheus op. 43: 14, 120, 125, 160, 217, 275, 341

Canon zonder tekst WoO 35: 34

### *Cantates*

- Der glorreiche Augenblick op. 136: 25, 330

- Auf den Tod Kaiser Josephs II. WoO 87: 14

Concertaria Ah! Perfido op. 65: 17, 130, 183, 216, 312

*Concerten*, 79, 164, 197, 216, 223, 230, 232

- voor hobo Hess 12: 287

- voor piano, 66, 135, 213, 215, 216, 217, 222, 224, 238, 262, 265, 276,

278, 302, 341, 355

nr. 0 WoO 4: 302

nr. 1 op. 15: 8, 66, 214, 216, 301

nr. 2 op. 19: 8, 14, 18, 66, 302

nr. 3 op. 37: 9, 66, 135, 160, 214, 302

nr. 4 op. 58: 9, 17, 66, 135, 210, 213, 215, 216, 221, 303

nr. 5 op. 73 Keizersconcert: 9, 66, 79, 80, 81, 86, 94, 100, 101, 103, 119, 154, 209, 211, 212, 283, 303, 346

- voor viool op. 61: 9, 80, 234, 240, 276, 340, 341, 352

versie als pianoconcert op. 61a: 304

- Tripelconcert op. 56: 210, 263, 304, 341, 343

Contradansen WoO 14: 14

### *Dramatische werken*, 197

#### *Duetten*

- voor klarinet en fagot WoO 27: 305

- voor altviool en cello WoO 32: 307

Duitse dansen WoO 8: 14, 352

#### *Fantasiëën*

- voor piano op. 77: 17, 311

- voor piano, koor, solisten en orkest op. 80: 17, 84, 210, 263

Gratulations-Menuett WoO 3: 305

*Kamermuziek*, 80, 135, 210, 216, 238, 263, 351

*Kerkmuziek*, 85, 141

Kwintet voor hobo, drie hoorns en fagot Hess 19: 305

Ländler WoO 15: 14

*Late werken*, 9, 70, 83, 86, 98, 119, 120, 123, 124, 143, 154, 163, 178, 184,

209, 229, 254, 265, 286, 336

*Liederen*, 69, 84, 115, 341

- Abschiedsgesang an Wiens Bürger WoO 121: 8
- Adelaide op. 46: 14, 21, 22, 69, 70, 76, 80, 329, 334
- An die ferne Geliebte op. 98: 9, 130
- An die Hoffnung op. 32: 14
- Gellert-liederen op 48: 14, 116, 164
- La partenza WoO 125: 14
- Schilderung eines Mädchens WoO 107: 11
- Zärtliche Liebe WoO 123: 14

*Liedereren, Schotse*, 312

*Menuetten*

- voor orkest WoO 7: 14
- Menuetten voor orkest WoO 10: 14
- Menuetten voor twee violen en contrabas WoO 9: 275

*Militaire mars* WoO 18: 305

*Missen*

- in C op. 86: 66, 67, 80, 89, 312, 334
- Missa solemnis op. 123: 9, 22, 68, 80, 89, 106, 107, 125, 135, 136, 164, 197, 205, 208, 210, 223, 262, 265, 354, 355, 358

*Octet* op. 103: 14, 305

*Opera*

- Fidelio op. 72: 49, 64, 80, 84, 89, 92, 106, 164, 216, 300, 312, 349

*Oratorium*

- Christus am Ölberg op. 85: 66, 80, 164, 210, 312

*Ouvertures*, 164, 217, 223, 329, 341

- Coriolan op. 62: 20, 300
- Die Weihe des Hauses op. 124: 301
- Fidelio op. 72: 20
- König Stephan op. 117: 301
- Leonore 1 op. 72: 301
- Leonore 2 op. 72: 301
- Leonore 3 op. 72: 106, 162, 212, 301
- Zur Namensfeier op. 115: 301

*Pianokwintet* op. 16: 8, 14, 21, 69, 90, 200, 210, 336

*Pianotrio's*, 80, 121, 306

- nrs. 1-3 op. 1 nrs. 1-3: 14
- nr. 4 op. 11: 14, 306
- nrs. 5-6 op. 70 nrs. 1-2: 80, 306
- nr. 5 op. 70 nr. 1 Geistertrio: 156, 306
- nr. 6 op. 70 nr. 2: 107, 169
- nr. 7 op. 97 Aartshertog: 32, 70, 307
- nr. 8 op. 121: 307
- WoO 39: 148

*Preludes voor piano* op. 39: 14

*Romances*

- nr. 1 op. 40: 14, 141, 217, 304

- nr. 2 op. 50: 140, 154, 217, 304

Rondino WoO 25: 305

*Rondo's voor piano*

- op. 51: 14, 312

- op. 51 nr. 1: 353

- op. 51 nr. 2: 312

- WoO 48: 311

- WoO 49: 311

- op. 129 Die Wuth über den verlornen Groschen: 312

Rondo voor piano en orkest WoO 6: 145

Septet op. 20: 8, 14, 69, 79, 80, 100, 135, 164, 305, 343

*Serenades*

- op. 8: 14, 307

- op. 25: 14, 307, 359

Sextet op. 81b: 305

*Sonates voor cello en piano*, 21, 115, 121, 135, 136, 154, 210, 307

- nrs. 1-2 op. 5: 14

- nr. 1 op. 5 nr. 1: 307

- nr. 2 op. 5 nr. 2: 307

- nr. 3 op. 69: 307

- nr. 4 op. 102 nr. 1: 307

- nr. 5 op. 102 nr. 2: 307

Sonate voor hoorn en piano op. 17: 14, 69, 305

*Sonates voor piano*: 8, 37, 65, 80, 103, 121, 134, 136, 138, 163, 165, 215,  
237, 238, 262, 272, 278, 284, 287, 308, 334, 337, 343, 358

- nrs. 1-3 op. 2: 14, 308

- nr. 1 op. 2 nr. 1: 308

- nr. 2 op. 2 nr. 2: 308

- nr. 3 op. 3 nr. 3: 308

- nr. 4 op. 7: 14

- nr. 5-7 op. 10 nrs. 1-3: 14, 308

- nr. 5 op. 10 nr. 1: 308

- nr. 6 op. 10 nr. 2: 308

- nr. 7 op. 10 nr. 3: 308

- nr. 8 op. 13 Pathétique: 14, 73, 79, 80, 90, 99, 101, 119, 129, 138, 334,  
339, 353

- nrs. 9-10 op. 14 nrs. 1-2: 14, 308

- nr. 11 op. 22: 14, 138, 308

- nr. 12 op. 26: 14, 80, 102, 333

- nrs. 13-14 op. 27: 14

- nr. 13 op. 27 nr. 1: 309

- nr. 14 op. 27 nr. 2 Mondschein: 60, 73, 80, 90, 96, 99, 138, 167, 255,  
309, 334, 352, 383

- nr. 15 op. 28 Pastorale: 14, 216, 309

- nr. 16-18 op. 31 nrs. 1-3: 14



- nr. 16 op. 31 nr. 1: 309
- nr. 17 op. 31 nr. 2 Sturm: 100, 149
- nr. 18 op. 31 nr. 3: 309
- nr. 19 op. 49 nr. 1: 309
- nr. 20 op. 49 nr. 2: 309
- nr. 21 op. 53 Waldstein: 9, 80, 136, 138, 215, 282, 309
- nr. 22 op. 54: 131, 310
- nr. 23 op. 57 Appassionata: 14, 73, 80, 81, 100, 119, 136, 138, 213, 228, 254, 352, 353
- nr. 24 op. 78 À Thérèse: 310, 353
- nr. 25 op. 79: 353
- nr. 26 op. 81a Les Adieux: 310
- nr. 27 op. 90: 310
- nr. 28 op. 101: 310
- nr. 29 op. 106 Hammerklavier: 81, 82, 138, 205, 206, 210, 264
- nr. 30 op. 109: 138, 215, 310
- nr. 31 op. 110: 138, 310
- nr. 32 op. 111: 138, 163, 214, 269, 310, 353, 358
- WoO 47 nrs. 1-3 Kurfürstensonates: 11
- Sonates voor piano, late*: 9, 37, 65, 68, 80, 81, 82, 136, 138, 232, 240, 336, 358, 359
- Sonate voor piano vierhanden op. 6: 14
- Sonates voor viool en piano*: 69, 80, 135, 136, 137, 154, 272, 308, 359
- nrs. 1-3 op. 12 nrs. 1-3: 14
- nr. 4 op. 23: 14
- nr. 5 op. 24 Frühling: 14
- nrs. 6-8 op. 30 nrs. 1-3: 14, 80
- nr. 9 op. 47 Kreutzer: 80, 107, 130, 308, 340, 358
- nr. 10 op. 96: 308
- Strijkkwartetten*, 29, 65, 136, 210, 222, 261, 263, 336, 338
- nrs. 1-6 op. 18 nrs. 1-6: 8, 14, 135, 226, 272, 306
- nr. 1 op. 18 nr. 1: 107
- nr. 3 op. 18 nr. 3: 306
- nr. 5 op. 18 nr. 5: 306
- nr. 6 op. 18 nr. 6: 306
- nrs. 7-9 op. 59 nrs. 1-3 Razumovsky: 135, 226
- nr. 7 op. 59 nr. 1: 107, 144, 306
- nr. 8 op. 59 nr. 2: 147, 306
- nr. 9 op. 59 nr. 3: 62, 306
- nr. 10 op. 74 Harp: 226
- nr. 11 op. 95 Serioso: 9, 226, 306
- Strijkkwartetten, late*: 9, 65, 68, 69, 82, 87, 123, 135, 143, 154, 173, 226, 232, 257, 265, 335
- nr. 12 op. 127: 226
- nr. 13 op. 130: 34, 82, 306, 352

- nr. 14 op. 131: 98, 135, 173, 269, 306
- nr. 15 op. 132: 135, 136, 282, 306
- nr. 16 op. 135: 306
- Grote fuga op. 133: 306

#### *Strijkkwintetten*

- op. 4: 14, 21, 100
- op. 29: 8, 21, 100

#### *Strijktrio's*

- nr. 1 op. 3: 14, 307
- nrs. 2-4 op. 9 nrs. 1-3: 14, 307

*Symfonieën*: 17, 37, 50, 62, 65, 66, 90, 98, 113, 123, 124, 128, 145, 164, 197, 217, 221, 222, 223, 230, 236, 238, 240, 262, 263, 265, 266, 267, 271, 277, 337, 341, 351, 355, 361

- nr. 1 op. 21: 8, 14, 22, 79, 98, 140, 156, 212, 272, 275, 329, 343, 344, 360
- nr. 2 op. 36: 8, 15, 17, 79, 216, 275, 280, 298, 329
- nr. 3 op. 55 Eroica: 9, 66, 73, 79, 102, 119, 125, 128, 143, 154, 158, 160, 162, 209, 213, 241, 263, 269, 272, 273, 276, 279, 280, 282, 329, 345, 346, 352, 355
- nr. 4 op. 60: 9, 20, 66, 79, 147, 154, 160, 184, 216, 262, 298, 329
- nr. 5 op. 67: 9, 17, 20, 21, 66, 76, 79, 81, 100, 117, 119, 125, 126, 140, 146, 147, 154, 160, 183, 191, 194, 199, 200, 201, 206, 216, 234, 235, 253, 263, 296, 329, 331, 339, 345, 352, 360
- nr. 6 op. 68 Pastorale: 9, 17, 20, 21, 53, 60, 72, 73, 79, 119, 125, 128, 154, 216, 298, 329, 352
- nr. 7 op. 92: 9, 20, 21, 29, 66, 79, 91, 100, 119, 126, 199, 212, 262, 298, 329, 331
- nr. 8 op. 93: 9, 68, 79, 154, 160, 184, 213, 216, 217, 298, 329
- nr. 9 op. 125: 9, 22, 66, 67, 68, 79, 81, 84, 106, 124, 125, 135, 136, 140, 154, 159, 160, 165, 176, 197, 210, 216, 249, 264, 265, 283, 291, 293, 300, 329, 336, 348, 352, 360
- nr. 10: 270

#### *Toneelmuziek*

- Egmont op. 84: 67, 80, 192, 193, 194, 221, 300, 313, 341, 345, 351
- König Stephan op. 113: 301
- Ruinen von Athen op. 113: 20, 106, 154, 301, 334
- Wellingtons Sieg op. 91: 25, 126, 129, 162, 263, 302, 307, 330

#### *Variaties voor cello en piano*: 308

- over Ein Mädchen oder Weibchen op. 66: 308
- over See the conqu'ring hero comes WoO 45: 14, 308
- over Bei Männern, welche Liebe fühlen WoO 46: 14, 308

#### *Variaties voor piano*: 8, 278, 310, 359

- over een eigen thema op. 34: 14, 310
- over een eigen thema op. 35 Eroica: 14, 310
- over een wals van Diabelli op. 120: 9, 22, 68, 82, 138, 154, 163, 210, 215, 258, 264, 310, 335, 359

- WoO 40 over Se vuol ballare: 14
  - WoO 63 over een mars van Dressler: 11
  - WoO 65 over Venni amore, 14
  - WoO 66 over Es war einmal ein alter Mann: 14, 311
  - WoO 68 over Menuett à la Vigano: 14, 311
  - WoO 69 over Quant' è più bello, 14, 311
  - WoO 71 over een Russische dans, 14
  - WoO 72 over Une fièvre brûlante, 14, 311
  - WoO 75 over Kind, willst du ruhig schlafen, 14, 311
  - WoO 76 over Tändelen und Scherzen, 14
  - WoO 77 over een eigen thema, 8
  - WoO 79 over Rule, Britannia, 311
  - WoO 80 over een eigen thema, 311
- Zapfenstreich WoO 20: 305

De reeks PROMINENT KLASSIEK wordt uitgegeven door uitgeverij PROMINENT te Baarn. De serie bestaat uit pareltjes van allerlei soort, zoals brieven, (ego) documenten, gedichten, memoires, essays, korte verhalen, polemieken, literaire gidsen, nagelaten werken, monografieën; de juweeltjes uit de literaire schatkamer vormen tezamen de reeks PROMINENT KLASSIEK die onder redactie staat van Wim Hazeu en Cok de Zwart. Tot nu toe zijn de volgende titels verschenen:

- 34 - Frits de Vries: *Dubbellevens*, de biografie van Ward Ruyslinck.
- 33 - Rob Luckerhof: *De wereld van Italo Svevo, Schrijver en zakenman*.
- 32 - Gerd de Ley: *Stellige Stellingen*.
- 31 - Georg Trakl: *In zusters tuin*.
- 30 - A.C.W. Staring: *Het duister toog de velden over*. Bloemlezing uit zijn werk. Met een voorwoord van Chrétien Breukers.
- 29 - Leo Boudewijns: *Marskramer van de Muze*.
- 28 - Karel Wasch: *Gevangen vrijbouter. Over het leven van Brendan Behan (1923-1964)*.
- 27 - Jozef Eijckmans & S. Vestdijk: *Molto Moderato. Brieven over muziek*.
- 26 - Ben Wolken: *Kortere verhalen*.
- 25 - Gerd de Ley: *Bomans in pyjama. Herinneringen aan Godfried Bomans (1913-1971)*.
- 24 - Louis Couperus: 'O, gouden, stralensbelle fantazie!' Bloemlezing uit zijn poëzie. Bezorgd door Frans van der Linden.
- 23 - Dylan Thomas: *Onder het melkwoud*. Vertaald door Cees W. Schoneveld.
- 22 - Lambertus Hortensius van Montfoort: *De ondergang van Naarden*.
- 21 - Hans Werkman: *Kees van Duinen, Tegen de ruit. Zijn leven, zijn gedichten*.
- 20 - Joseph Roth: *Parade van gebeenten, Gedichten & reportages over de Eerste Wereldoorlog*.
- 19 - Louis Th. Lehmann: *Misbaksels, nagelaten verhalen en tekeningen*.

- 18 - Arne Zuidhoek: *Vervloekt en vereerd. Herinneringen aan elf stoutmoedige vrouwen.*
- 17 - Dylan Thomas: *Gedichten.* Gekozen en vertaald door Cornelis W. Schoneveld.
- 16 - Federico De Roberto: *De Angst.* Vertaald en van een nawoord voorzien door Marjo Stam.
- 15 - Corrado Hoorweg: *FLORILEGIUM. Een humanistische stroming in de Nederlandse dichtkunst sinds 1880. Een bloemlezing.*
- 14 - Bram van Dort: *Mademoiselle Céline.* Verzorgd en ingeleid door Wim Meulenkamp.
- 13 - Gerrit Komrij: *Tien woorden per dag.* Aforismen verzameld door Gerd de Ley.
- 12 - Dylan Thomas: *Verhalen.* Geselecteerd en vertaald door Bert Meelker.
- 11 - Karel Wasch: *Zo lang als voor altijd is. Het leven van Dylan Thomas (1914-1953).*
- 10 - Nout van den Neste: *Vida Triste. Slauerhoff en de fado.*
- 9 - Guus Swuste: *Ney Ye. Het ontluiken van de Chinese individualiteit.*
- 8 - Corrado Hoorweg: *Van Mathilde tot Mei. De dichters van 1880 en de vriendschapssonnetten van Jacques Perk en Willem Kloos.*
- 7 - Joh. W. Broedelet: *Hofstad.* Verzorgd en ingeleid door Frans van der Linden.
- 6 - Gerd de Ley: *Kijk, zo kwam het. Herinneringen aan Simon Carmiggelt.*
- 5 - Henry van Booven en Hendrik de Vries: *Briefwisseling.* Verzorgd en ingeleid door Sander Bink.
- 4 - Jan van der Vegt: *Een dichter aan zee.* Een geschreven portret van A. Roland Holst en een bloemlezing uit zijn gedichten.
- 3 - P. Spigt: *Notities van een lezer. Op de bonnefooi.* Ingeleid en geselecteerd door Cok de Zwart.
- 2 - S. Vestdijk: *De duizendvoudige tong.* Keuze uit 40 jaar Vestdijk-kronieken door Wilbert van Walstijn.

1 - John Ricus Couperus: *Herinneringen van een oude vader*. Vertaald en ingeleid door Frans van der Linden.

Daarnaast bracht uitgeverij PROMINENT uit:

- Hans Olink: *Berlijn! Berlin! In het spoor van de geschiedenis*.
- Bert Boelaars: *Voor het Naaktgeslacht. Toegift op het leven van Gerard Reve*.
- H.T.M. van Vliet: *Dienstbaar tot het einde. Brieven van en aan Elisabeth Couperus-Boud 1923-1958*.
- S. Vestdijk: *Gepassioneerd wikken en wegen. Verspreide essays en kritieken*.
- Jacobus Craandijk: *Glorieus Baarn en Lage Vuursche*.
- Dulce Maria Cardoso: *Keerzijde*. Vertaald door Harrie Lemmens.
- Hans Olink: *De Idealisten. Nederlandse kunstenaars in Oost-Berlijn*.
- Ans Samama: *Een muzikaal leven in beweging*.
- Theo Kling: *Apocrief*.
- Chrétien Breukers: *Voor de verre prinses*.
- Dr. H.T.M. van Vliet: *Literatuur uit de tweede hand*. Elisabeth Couperus als vertaalster, gevolgd door enkele brieven.
- Jan van der Vegt: *Van Nездijk naar Lindenlaan. Over A. Roland Holst en Frankenstate*.
- Albert Weijman: *Zie! waarom mensen dichten*.
- Hans Olink: *Mijn vriend Vladimir Ivanovitsj*.
- Corrado Hoorweg: *In de schaduw van Pan Saturnius*.
- Jan van der Vegt: *Vierspan. Over biografieën en het schrijven ervan*.
- Hans Bronkhorst: *Standplaats Baarn*.
- Hendrik de Vries: *Een raadsel in de nacht*.
- Betty Broug: *De verloren broer. Een familiegeschiedenis*.
- Frits van der Schrieck: *De onzichtbare musketier*.
- Corrado Hoorweg: *In de schaduw van Pan Saturnius*.
- Jorgos Seferis: *Gedichten*.
- Albert Weijman: *Toevallige Bedoelingen, Filozie*

Meer informatie: [www.uitgeverijprominent.nl](http://www.uitgeverijprominent.nl)



Beethoven is veel meer dan een geweldige componist. Omdat zijn muziek zeer goed is, wilde iedereen hem voor het eigen karretje spannen, al tijdens zijn leven en dat tot op de dag van vandaag. De omgang met Beethoven zegt daarom minstens zoveel over ons land in de afgelopen twee eeuwen als over de componist. Het jaar 2020 waarin de muziekwereld uitgebreid stilstaat bij Beethovens 250<sup>e</sup> geboortjaar, is daarom een mooie aanlei-

ding voor een boek, nu eens niet het zoveelste over Beethovens leven en werk, maar over de betekenis die hij had voor zeer velen na hem in Nederland.

De auteur en musicoloog Emanuel Overbeeke (1958), die eerder onder meer boeken schreef over Debussy, Boulez, klassieke componisten en de dood plus een proefschrift over Nederlandse muziek bij Nederlandse orkesten, combineerde in dit boek zijn belangstelling voor muziek met die voor geschiedenis en andere kunsten. De waardering voor muziek heeft alles te maken met de cultuur die muziek betekenis geeft; tegelijk inspireert muziek velen tot nieuwe inzichten. Niet invloed maar wisselwerking was leidraad voor de auteur. Beethoven is behalve zeer goed ook zeer veelzijdig. Daarom komen in het boek vele terreinen ter sprake zoals het concertbedrijf, geschriften over muziek, opnamen, bellettrie, politiek, religie en cultuurbeleid. Voor dit boek bestudeerde hij uiteenlopende bronnen zoals kranten, tijdschriften, boeken over muziek en andere onderwerpen, opnamen, romans en gedichten. Het boek bevat ook een discografie, literatuurlijst en register.

Ed Spanjaard (dirigent en pianist): 'Emanuel Overbeeke behoort tot de meest erudiete musicologen en schrijft bovendien voortreffelijk.'

Leo Samama (componist en musicoloog): 'Met zijn boek over Claude Debussy heeft Emanuel Overbeeke een nieuwe stap gezet in zowel het schrijven van een muziekmonografie als meer specifiek de beschrijving van leven en werk van Claude Debussy, *musiciens français* bij uitstek.'

UITGEVERIJ  
**PROMINENT**

